حول المعرض التشكيلي السوري

الدكتورة نجاح العطار
وزيرة الثقافة والارشاد القومي

الشاعر بودلير، على غرابة أطواره، وعلى أنه كان، بسبب «أزهار الشر» منفياً ومنبوذاً من المجتمع الذي عاش فيه، تساءل يوماً: «هل الفن مفيد؟» وأجاب بنعم، لكنه أضاف: لماذا؟. وأجاب، كرة أخرى، لأنه الفن. ومن جديد عاد إلى التساؤل: «هل من فن مفسد؟» وقال: نعم، ذلك أنه أحياناً يشوش أوضاع الحياة، فالرذيلة مغرية، ويجب تصويرها مغرية، لكنها تجر معها آلاماً غريبة.

بودلير كان شاعراً ورساماً، وآراؤه، التي كانت مرفوضة اجتماعياً، في زمنه على الأقل عبرت عن حقيقة هي نبت واقع صار معترفاً به الآن، وهذه الحقيقة تعطينا أكثر من دليل على أن الفن مفيد، وأن الفن مفسد، في الشعر والرسم على السواء، وفي كل الأجناس الأخرى مادام هذا الفن، في أقصى غايته، ولو لم يعترف بودلير وآخرون بذلك، يعطي الانسان أن يفكر في الخير، وأن يمارسه، ويعطيه أن يفكر في الشر، وأن يمارسه أيضاً، وليس، في عالم الحقيقة، من شيء لذاته، رسماً كان أو شعراً، قصة أو رواية أو مسرحية.

أريد من هذا أن الفن له قضية، وقضيته قد كانت وستبقى، هي الإنسان، منذ أن يكون جنيناً، إلى أن يصير شيخاً، وقضية الانسان بسيطة، هي خلق الظروف له ليعيش، في ذاته ومجتمعه، حراً سعيداً.

لكن قضية الإنسان، وهذا عرضها، تحتاج إلى كفاح يصوغ في وحدته، مع وحدة هدفه، مأثرة المبدأ، وتفجر البطولة، والسبب هنا واضح، هو أن الكفاح قانون الحياة، والكفاح على جبهة الفكر والفن - وهي أكرم جبهات الكفاح - يأخذ دوره في المعركة لأجل غد أفضل، أبهى، أزهى، تنتفي منه الحروب العدوانية، والشرور الاجتماعية، ويتجلى كما المدينة الفاضلة، منارة للفردوس المفقود الذي ننشده على هذه الأرض، ليعيش فيه الإنسان هانئاً، بانياً، منتجاً، وسعيداً.

في هذه الحال، وفيها وحدها، يكون الفن مفيداً، وأزعم، بل أجزم، أن الفن العربي، في كل فروعه، قد كان مفيداً، لأنه كان مكافحاً، وكان صاحب قضية، لأنه نتاج وطن صاحب قضية، كرس نفسه للدفاع عنها، تحريراً للأرض، واستعادة للحقوق وكان في دفاعه هذا، غنياً، متنوعاً، حاراً، فعّالاً، مقاتلاً عن طريق الرسم بالكلمات والرسم بالريشة، وكذلك الرسم بالإزميل.

وفي كل هذه الرسوم، كان إنسانياً عميق الانسانية، وكان اجتماعياً، بالغ الاجتماعية، ثم كان جمالياً، صادقاً في جماليته، لأنه ترك الانفعال الصراخي جانباً، وقدم نفسه من خلال دلالته، وأعطى دلالته من خلال حدثه، فكانت اللوحة شجرة، وكانت زهرة، وكانت بيتاً، وحقلاً، ومصنعاً، وكانت، قبل ذلك كله، وبعد ذلك كله، رجلاً وامرأة عبر عن طموحاتهما تعبيراً فنياً صادقاً، مخلصاً، فيه دقة الملاحظة، وروعة الايماءة وقصي البعد، وشمولية الرؤية، التي نتذوقها إحساساً، يولّد فينا الاندفاعة نحو الخير، ويمسك بنا عن النزوع نحو الشر، ويتيح لنا أن نتملى الكون من حولنا، في حركته التي لا سكون معها، وفي تبدله الذي لا ثبات معه، وفي تطلعه إلى التغيير نحو الأفضل، هذا التغيير الذي يشارك فيه الفنان، ويكون من معركته في الوسط لا على التخوم، ومن الفاعلين فيه لا

المتفرجين عليه، والسائرين في دروبه، طليعة تملك الوعي، وتنشر المعرفة، وتحمل الثقافة إلى الجماهير التي تنتظر أن نحملها إليها كما يقول غرامشي.

وأحسب أن معرضنا التشكيلي، الذي نقيمه، ونفتتحه اليوم في عاصمة الشمال اللبناني، يسعى إلى التعبير عن كل ما قلته، من خلال الخط، والدائرة، والكتلة، واللون، والضوء والظلال، ومن خلال الفكرات الفنية المبثوثة فيه، التي تحمل إلينا المتعة والمعرفة وهما قوام الفن وهدفه الكبير.

وبمثل ما نأتي إليكم رسل ثقافة، نأمل، بل نثق، أنكم ستأتون إلينا رسل ثقافة، وستكون فرحة لنا، وفائدة معرفية لجماهيرنا، أن نتعرف على إبداعاتكم التشكيلية وفنونكم الشعبية، بمثل ما ستتعرف جماهير طرابلس، هذه المدينة العزيزة، المناضلة، ذات التاريخ العريق، على تشكيلنا وفننا، وبذلك نحقق أخوة الثقافة، كما نحقق أخوة النضال، وأخوة المصير المشترك، وأخوة السلاح والدم الذي يروي ثرى الجنوب اللبناني، هذا الجنوب الباسل، المقاوم، المقدام، الذي أطلع لنا بطولات نادرة، ما كانت، حتى في وهم التصور، تخطر لنا على بال.

إن هذه البادرة، في التبادل الثقافي، أنتم أصحابها، وأنتم محققوها، وأنتم العاملون في قلب الظروف الصعبة التي يجتازها لبنان الشقيق، على إقامتها. وهذا وحده برهان على أننا نتقاسم الأشياء، في السراء والضراء، وأن سورية هي للبنان، بمثل ما هو لبنان لسورية، وأننا إلى جانبكم، حتى تنجلي سحابة الغم التي طالت غاشيتها، وحتى يحل الوفاق، ويلتئم الجرح، ويعود لبنان موحداً أرضاً وشعباً، ونعود، في التبادل الثقافي المشترك إلى إحياء أعراس الفن، وإقامة معارض الكتب، وإنشاء منصات المسارح، وتوفير وسائل ممارسة كل النشاطات الابداعية، لأجل التعبير الخلاق، والكلمة الملهمة، والريشة الساحرة، التي تحمل البهجة لنا، والمتعة والمعرفة لشعبنا، وتشرق شمس السلام في أرضكم، وتتضوأ نجمة الإخاء في ربوعكم، وينبت زهر الوفاق محل شوك الفرقة.

لقد قال قائدنا العربي الكبير حافظ الأسد، وكرر أقواله مراراً، إننا مع لبنان قلباً وروحاً، وإننا معه في كل ما يعيد الطمأنينة إلى ربوعه، ونحن مع لبنان في وجه المعتدين والمحتلين، وفي وجه كل ما يسيء إلى إشراقة الحياة فيه، لأننا دعاة تحرر وطني وسلام قوامه العدل، وعدل يرتكز إلى الحقيقة الناصعة، ومع كل حرصنا على مثل هذه الحياة الكريمة، فإننا ضد كل من يشوه وجهها، وسنقاوم بلا هوادة، كل الذين يريدون الضر لنا، ويغتالون هذه القيم العزيزة علينا.

الفن مفيد؟ تساءل بودلير، وجوابنا نعم، وفننا قد كان على مدى تاريخنا، سلاحاً في معاركنا، ومشعلاً في أيادينا، وسيبقى كذلك، لا بحكم الضرورة وحدها، بل بحكم النشأة معها، فقد كنا دائماً، وسنبقى دائماً، في كل وقائعنا، ونشاطاتنا وإنجازاتنا، دعاة خير وفائدة وغبطة للجميع.

معرضنا هذا بداية، ونرجو أن تكون بداية طيبة، وأن يكون في وسعه، بهذا العدد المحدود من لوحاته، أن يقدم رؤية ما، فكرة ما، خاطرة ما، عن حياتنا التي تتجلى في فنوننا، وأن يكون هذا الاحتفال المشترك، فاتحة احتفالات وطنية وقومية وثقافية مشتركة، بحكم وحدة أرضنا، وصلات أخوتنا، وأواصر عروبتنا، وبحكم العروة الوثقى التي نتمسك بها جميعاً.

النقد الفني

طارق الشريف

كثرت الأحاديث حول (النقد الفني) ، والجدل حول اهميته ، وكيف يكون نقداً ، وتعددت وجهات النظر التي تناولت واجبات (النقد الفني) في وطننا العربي ، في المرحلة الراهنة التي نعيشها ، اذ ما هي المتطلبات التي نطلبها من الناقد الفني ، وما هي المسؤوليات التي تضعها على عاتقه ؟

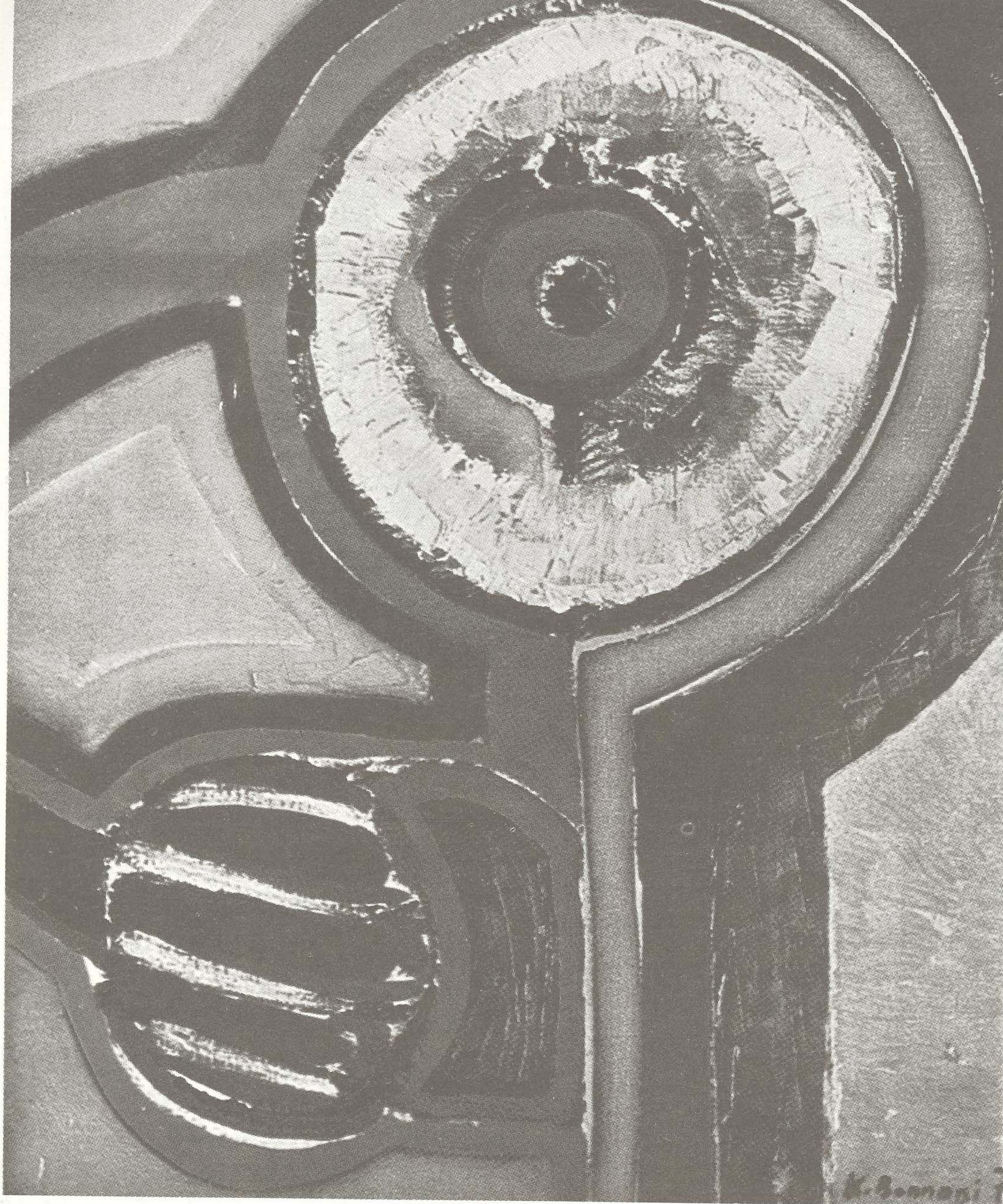
وتركزت هذه القضايا في حوار حول ماهية النقد، وكيفية ، ومتطلبات المرحلة من الناقد ؟ ولقد تشعبت القضايا التي اثيرت حول النقد الفني بحيث اصبح من الضروري توضيح الكثير من القضايا الهامة التي تتعلق بالنقد الفني ، وتقديم وجهة نظر على علاقة بالقضايا التي اثيرت ، وذلك لان (النقد الفني) في عالمنا المعاصر اصبح على ارتباط عميق بالسياسة ، وعلى صلة وثيقة بالايدلوجية التي يطرحها كل نظام سياسي ، وهو على صلة بالعلوم المختلفة والفنون ، ولهذا علينا ان نقدم وجهة نظر في النقد الفني ،تحمل رؤيتنا للقضية الفنية ، كعرب نعيش في هذا العصر، ولنا رؤيتنا القومية العربية ، وتوجهاتنا التقدمية التي تهدف الى بناء وطن عربي ، وبناء انسان عربي، يحمل الأهداف ويؤدي الرسالة .

وهذا يعني أن (النقد الفني) ليس عبارة عن قوالب مستوردة جاهزة من الاحكام التي نقدمها للحكم على الاعمال الفنية ، وليس نقلا لمفاهيم فنية ونقدية عالمية ، علينا الخضوع لها ، لما لها من القيمة العلمية ، ولكنه نقد فني عربي له من المفاهيم والمنطلقات النقدية التي تخدم قضايانا ، وله من التوجهات التي تساعد على بلورة فننا وتقديمه للعالم، وله من الرؤية المنبثقة من واقع الامة العربية ، ومن الاشكالات التي تعيشها وله التوجهات التي تتصدى للكثير من (الأكاذيب) التي ينشرها العدو حولنا ، وهكذا لاينفصل الفن والنقد الفني عن قضايانا السياسية ، والاجتماعية ، لهذا فالنقد الفني العربي يجب أن يحمل من المبادىء والاهداف المرتبطة جوهريا بالاهداف والمبادىء التي نحملها ، وهو لهذا :

اولا – النقد الفني العربي المعاصر يجب ان يكون نقدا عربيا في منطلقاته وهويته أو لايكون ؟ .

ثانيا – النقد الفني العربي المعاصر يجب أن يكون تقدميا ثوريا في أهدافه ، وغاياته او لايكون؟

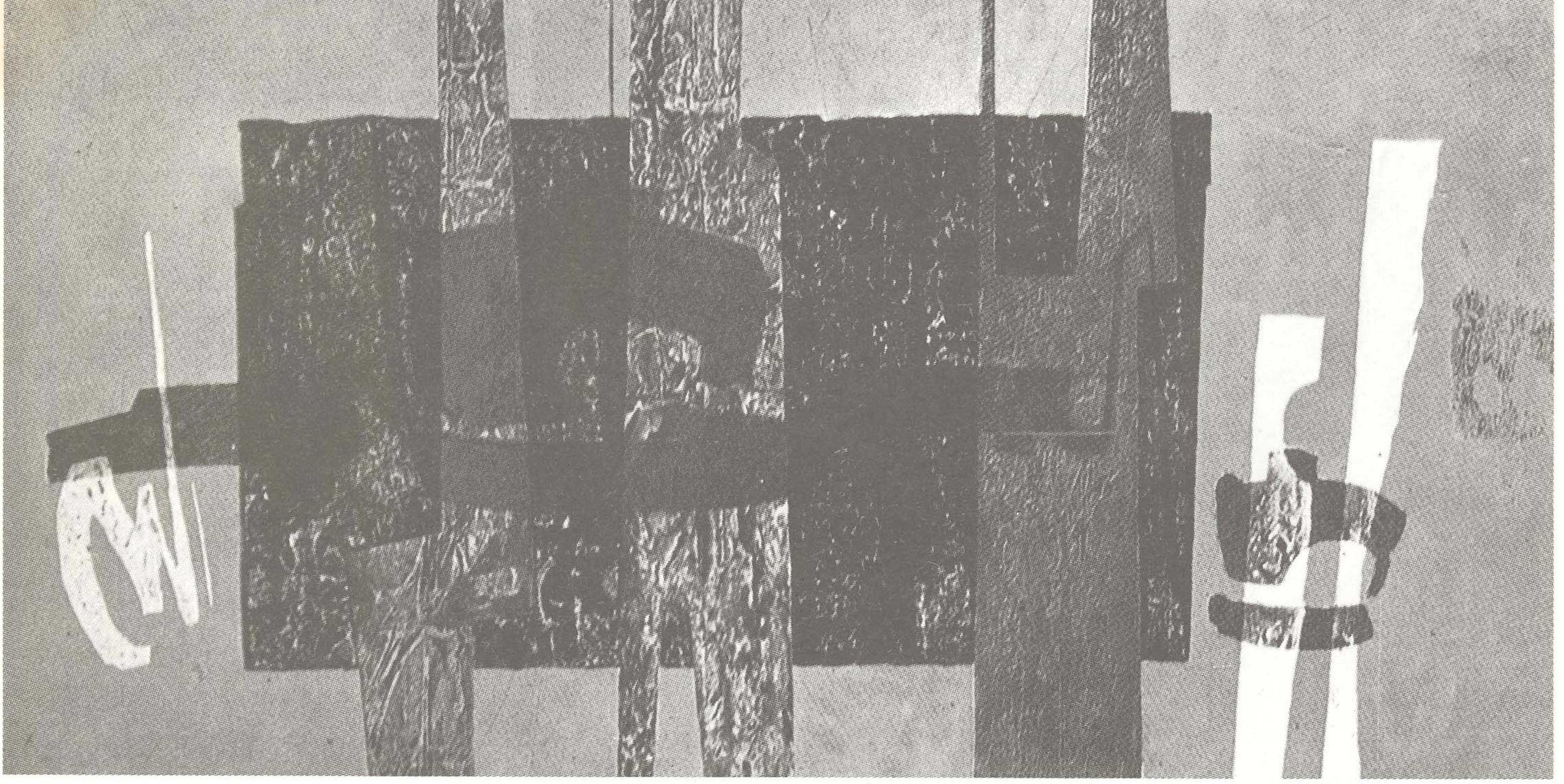
ثالثا – النقد الفني العربي يتوجه الى المواطن العربي من أجل بناء الانسان العربي ، ويساعد على بلورة القيم الفنية العربية الجديدة ، ويساعد على خلق وحدة الرؤية المطلوبة في هذه المراحلة من مراحل النضال العربي المعاصر ، لان وحدة الرؤية الفنية، والتمثل العربي الموحد هو الذي يمهد السبيل أمام بناء انسان عربي معاصر يعتبر أن قوته في وحدته وارتباطه العميق بوطنه وأمته ، في مرحلة تشتدفيها محاولات خلق كيانات اقليمية ، وايديولوجيات معادية .



محمد البناني - حركة ١٩٧٥

رابعا ـ النقد الفني العربي يجب أن يتصدى لكل الاراجيف ، حول العديد من القضايا التي شوه العدو فيها وجه الامة العربية ، ولكل البحوث والدراسات المشوهة للحقائق ، والتي نراها حولنا في العالم ، وهذا يعني اننا لسنا في مرحلة(لعب فكري) حتى ناخذ او لاناخذ بموقف معين ، بل نحن امام تحديات مصيرية ، وحين تكون التحديات مصيرية فهي تعني ان نكون اولا نكون ، ولهذا فارادتنا في أن نكون تحتم علينا أن نحس المسؤولية .

ان من الواضح أن هذه الاهداف التي حددناها كبداية لهذه الدراسة ، سوف تجعل رؤيتنا للفن وللنقد مختلفة ، وذلك لاننا قد جعلنا (النقد الفني) في خدمة القضية العربية ، وربطناه بها الربط المحكم المطلوب في هذه المرحلة ، وذلك لاننا نرى أن الحقيقة المصيرية التي نعيش تحتم هذا ؟! ولا خيار آخر لنا ، ولان هذه الحقيقة تعلو على كل حقيقة ، فهي اذن مصدر الحقائق ، وهذا يعني ان رؤيتنا للفن ، وحكمنا على الاعمال الفنية ، ورؤيتنا للحقائق العديدة يجب



محمود حماد - تجريد وكتابة (١٩٧٣)

أن يكون وفق حقيقة أساسية :

- كيف تخدم هذه الحقائق المختلفة الفنية قضايانا، وتؤدي دورها المطلوب منها ، وكيف تسهم مع غيرها في بلورة وجود عربي فني في العالم المعاصر ؟ وكيف تكون هذه الحقائق الفنية في خدمة الاهداف الرئيسية للامة العربية ، اذ أن كل حقيقة فنية تبقى قابلة للمراجعة ، وللحوار حولها ، وذلك كيما تتوافق مع الواقع الذي يرفضها ، أو يقبلها ، وهنا يتجلى دور النقد الفني في كشف القضايا الفنية الهامة التي تخدم الهدف ، ويقدمها للناس ، وذلك وفق الاهداف الرئيسية وضعها نصب عينيه ؟ وهي اهداف أمته الاساسية ؟!

وهذا يعني أن (النقد الفني) هو الوسيلة الاساسية التي تستخدم من اجل الدفاع عن القضايا المصيرية ، وهو ركن أساسي ينتزع مكانته من أهمية دوره في عالمنا المعاصر ، واهمية الحاجة اليه في وطننا العربي ؟ .

لكن هل كان النقد الفني في الماضي هكذا ؟!

وهل كان لدوره الايديولوجي الاهمية التي نراها الآن ، وكيف تطورت المفاهيم النقدية حتى وصلنا الى ماوصلنا اليه ، من حقائق تربط النقد بالقضية المصيرية التي نعيش ؟

في البداية علينا القول بأن الفن وجد منذ وجد الانسان ، وقد تفاعل الفن معه ، وذلك عبر العصور المختلفة ، وقد ارتباط الفن بالانسان ، وكذلك الانسان بالفن ... وتفاعلا ....

وارتبط (النقد الفني) منذ البداية بالفن ، وذلك حين وجد الانسان ، ووجد الفن ، وكان على الانسان أن يقدم وجهة نظره في (الفن) ، وسعى ليقوم مايرسمه الفنان له ، والحكم عليه ، واستوحى الفنان ... الانسان في عمله الفني ، ونقد الفنان بعض الجوانب السلبية في الانسان ، ونقد الانسان (الفنان) في انتاجه الفني ، وتجادلا ؟!

ولم يكن (الفن) يحمل الصفات التي نراها الآن، ولم يكن النقد الفني كذلك ؟! ، ولم يكن الانسان هو نفس الانسان الذي نراه الآن ؟

لان الانسان والفنان والنقد ، قد خضعوا الى التطور حسب الواقع ، وتفاعلوا معه ، وتأثروا جميعا بالواقع .

ومن المعروف أن الفن هو نتاج الانسان ،وكذلك (النقد الفني) ، وهما ثمرة من ثمرات تفاعله مع (الواقع) والرغبة في تبديله ، او الصبوة الى تحقيق كمال هذا الواقع ، أو هما وسيلة أساسية تساعد



ابراهيم الصلحي - الحياة البدوية/١٩٦٧

الانسان على تجميل الواقع أو ابرازه، أو التمرد عليه.

وهذا يعني أن الحديث عن النقد الفني يرتبط بالحديث عن (الفن) ارتباطا مباشرا ، وبالحديث عن (الانسان) ، وعن واقع هذا الانسان ، وعن الخلل الذي يصيب الانسان في واقعه ، أو الخلل الذي يصيب الفنان عند تعبيره عن الواقع ، وهو كذلك رؤية تحمل الموقف ؟

ومن الواضح أن (الناقد الفني) قد مارس دوره (النقدي) للفن ، ومارس الفنان دوره (النقدي) للانسان، وتحول (الناقد) الى (فنان) حين أبدع في كتاباته النقدية ، وأصبح (الفنان) (ناقدا) للانسان في سلبياته ، وقدم (الانسان البدائي) فنا فطريا أحيانا يتمتع بالاحترام ، وهكذا تفاعلت المفاهيم النقدية والفنية والانسانية ، وتداخلت مع بعضها وتبادلت الادوار .

لكن العصر الراهن الذي نعيش فيه ، ينزع الى تقديم تحديدات للاشياء ، وتعاريف مستقلة ، واختصاصات دقيقة ، ويلح على تحديد (الفنان) المستقل عن (الناقد) و (الانسان) ، وكذلك أصبح الناقد الفني مستقلا عنهما ؟ له مهماته ودوره المحدد، والمستقبل ؟ وتعريفه الخاص ، وعلينا أن نقدم هذا التحديد اذا رغبنا بالحديث عن (النقد الفني) كشيء مستقل له هوية محددة ؟

وحتى يتسنى لنا الوصول الى تحديد تعريف للنقد الفني ، لابد لنا من نجيب على تساؤل هام :

ـ ماهو النقد الفني ؟

وحين نتوصل الى تحديد التعريف الاساسي للنقد الفني ، يمكننا الانتقال الى تحديد آخر هام وهو :

ـ كيف ننقد ؟!

لان فهم عملية (النقد الفني) ، وتحليل أشكالها، سوف تساعدنا على الوصول الى التساؤل الهام الثالث :

ـ لماذا النقد الفني ؟

حتى ندرك أهميته في عالمنا المعاصر ودوره المرحلي في خدمة قضايا القومية والانسانية .

وعلينا أن نوضح أن دراسة (ماهية النقد) الفني سوف تضعنا أمام الشكل المثالي من النقد الفني، وذلك لاننا نتحدث عن النقد في أشكاله الاكثر بعدا عن الواقع ، وكذلك الحديث عن كيفية النقد ، لكننا حين نتحدث عن أهمية النقد فسوف نرى النقد الفني في واقعه ، وفي شروطه المرحلية ، ومتطلباتها . ولسوف نبدأ من التساؤل الاول :



جميل حمودي - كتابة (١٩٧٦)

ماهو النقد الفني

يعرف النقد الفني على النحو التالي :

ـ [النقد الفني هو فن تقويم الاعمال الفنية والحكم عليها] ؟! ولكن هل هذا التعريف للنقد الفني كاف وشامل لكل تاريخ الفن ؟ عبر العصور المختلفة، ام انه يدل على اتجاه (معياري) ضمن اتجاهات النقد الفني ؟ وبالتالي يدل على وجه واحد من اوجه النقد الفني ؟

ذلك لان النقد قد مر بمراحل مختلفة ، وخضع لتعديلات كثيرة ، وتبدلات شتى ، ضمن الظروف التاريخية المختلفة ؟

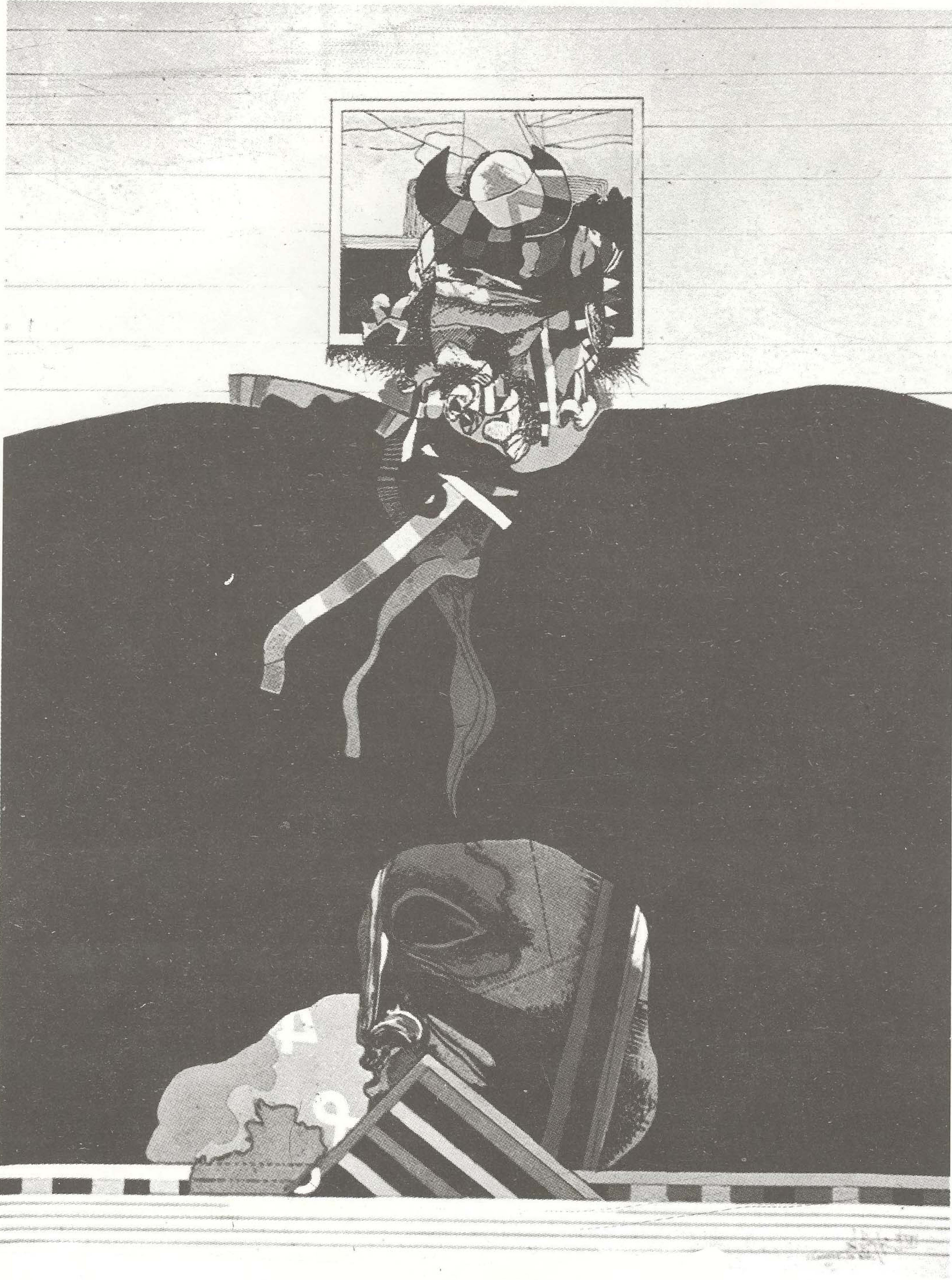
لكن ، من الممكن أن نرى أن هذا التعريف بداية لابد لنا منها ، كيما نحلل ماهية النقد ، ونحدد أسسه ومنطلقاته .

ثم نضيف الى هذا التعريف عدة أمور ، حتى نوضح معنى النقد الفني ، ونعرفه التعريف الاكثر

دقه والاكثر تلاؤماً مع ظروفنا الراهنة ؟

وهذه القضايا الهامة ، يمكن أن نختصرها بالعبارة التالية :

– لا يكون النقد نقدا صحيحا ، الا اذا كان تقويم الاعمال الفنية مقنعا ، وعلميا ، وتوفرت فيه الشروط الضرورية المقنعة التي تبعده عن التقويمات العابرة ، والاحكام العادية اللا علمية والتي تستند الى ما هو غير مقنع ؟



ضياء عزاوي – يوميات

محمد المليحي ـ أمواج / ١٩٧٠/

ويرتبط الاقناع بالتبرير العلمي للحكم على العمل الفني ، والمنهجية النقدية في ايراد الحكم ونقله للاخرين و (بوجهة النظر) التي يملكها الناقد ويحكم بموجبها والتي تنتج عن (تذوق فني) سليم للفن ، وللاعمال الفنية ، ويعبر عن هذه الامور كلها عبر (الكلمة المكتوبة) أو (المسموعة) أو (المرئية) ، ليصل الحكم الى الناس المتلقين ، وهكذا تتم عملية النقد في مراحلها المختلفة .

وهذا يعني أننا لا نتصور وجود (نقد فني) دون احكام نقدية معيارية ، يطلقها الناقد ويحكم بموجبها ولا أحكام دون (معايير) يملكها الناقد الفني ، وتساعده على تناسق أحكامه ، واتساقها في (وحدة) .

وفي نفس الوقت لا يمكن الحكم دون (تذوق) وفهم للعمل الفني ، ودون وعي لما يقدمه العمل لنا ، حتى يستطيع تطبيق المعايير على الاعمال الفنية واستخلاص النتيجة ، وهذا يعني ان النقد الفني هو (فن) ، لان عملية التشخيص والحكم ، لا تبقى في حدود القضية العلمية أو المعلومات التي يملكها الناقد ، ولا حتى في حدود المعايير السليمة ، ذلك لان عدم القدرة على التشخيص ، والرؤية السليمة تفسد (النقد) ، وتوقع الناقد في اشكال كبير ، وهو أنه يملك المعلومات ، لكنه لا يستطيع التشخيص ، ولا يستطيع تطبيقها السليم ، وقد يملك (الموقف الفكري والسياسي) لكنه لا يستطيع ترجمة هذا الموقف

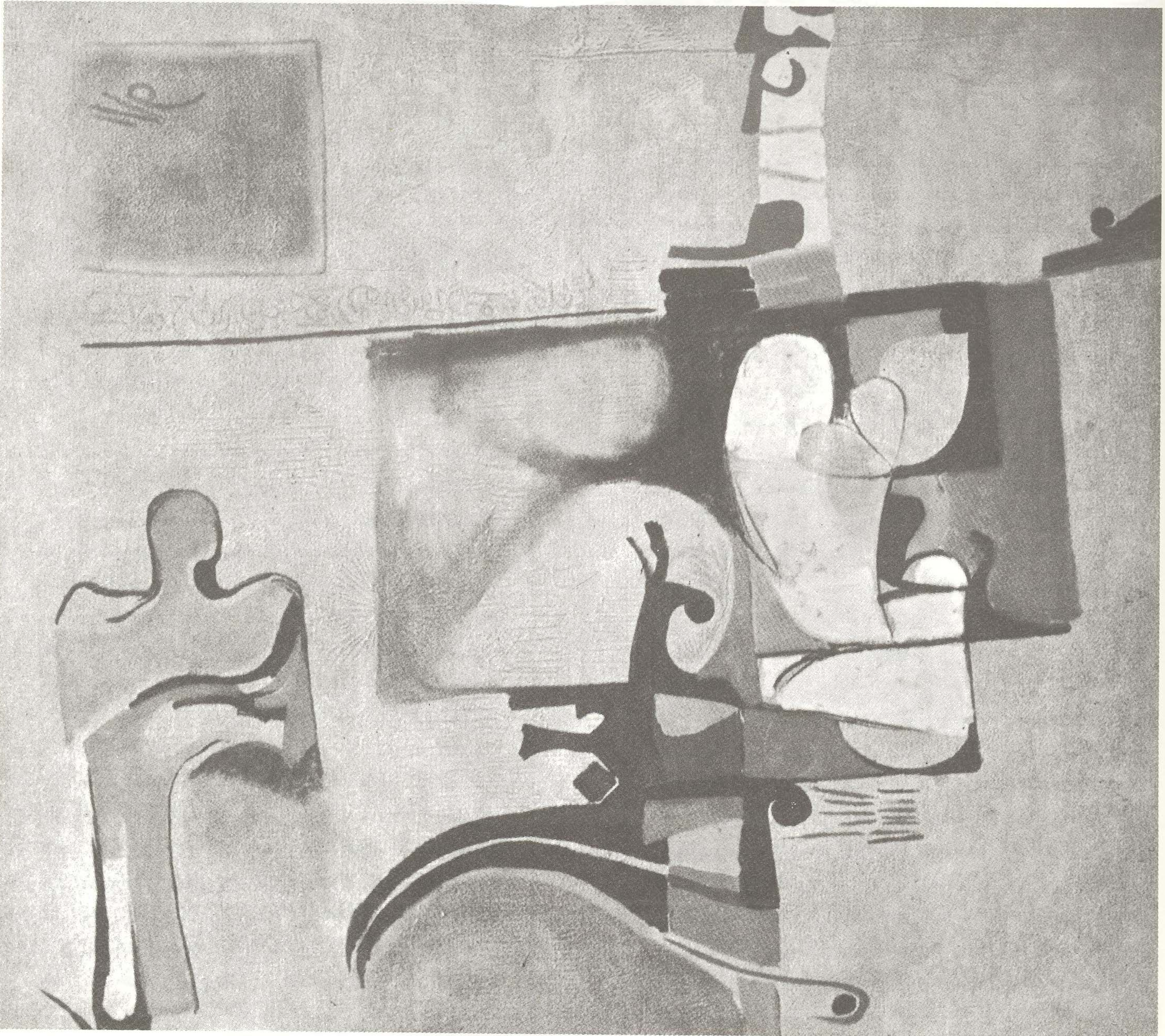
عبر الحكم النقدي !؟

وهكذا تسير عملية النقد الفني ، من رؤية شمولية وفكرية متكاملة تنبثق عنها (المعايير المرحلية) والمفاهيم الجمالية التي تساعد على التذوق السليم ، وعلى حسن تطبيق (المعايير) على (الاعمال) بعدذلك وتساعد على ترجمة ذلك كله في كتابة نقدية ،وايصالها للاخرين .

لهذا فالنقد ملكة يملكها الناقد تساعده علىالحكم وعلى تقويم الاعمال الفنية ، وهذا الحكم ينطلق من رؤيا نظرية لها وجهها الفكري والاجتماعي ، ولها تطبيقاتها الفنية والجمالية المرحلية ، والتي تجعل الناقد يملك (الموقف النظري) ، ولها جوانبهاالعملية المرتبطة بقدرة الناقد على التذوق السليم والتحليل العلمي المنهجي لأبعاد العمل الفني ، وما فيه من اشكال فنية .. ويتم بعدها الحكم بتطبيق المعايير على الاشكال .

ولكن .. هل تكفي هذه الشروط لتجعل من الناقد الفني ناقدا ؟!

رافع الناصري - موضوع /١٩٧٤/





كتابة عربية -

لا بد لعملية الحكم من أن يعبر عنهـا بالكلمات ، والتي تحتاج الى امتلاكناصية التعبير ، وامتلاكالقدرة على نقل الافكار والاحكام للاخرين ، الذين يمثلـون الطرف الثالث في المعادلة الفنية ؟

وهكذا تبرز مرة أخرى أهمية (الجانب الفني) في النقد الفني ، لان التعبير عن الاحكام بالكلمات ، هو أيضا فن ، وله شروطه المرتبطة باللغة التي تستخدم ، وما تملكه لغة التعبير المكتوبة ، أو المسموعة ؟

ونصل بعدها الى الايصال للاخرين ، وهنا تبرز اهمية الدور الاجتماعي والتربوي للناقد الفني ، واهميته الايديولوجية ، وذلك لان النقد لا يكون نقدا اذا لم يصل الى الناس ، لنقل الحكم ، والتعبير عن الموقف ، والمسؤولية الناجمة عن هذا الدور تبدوكبيرة جدا لان النقد وسيلة تثقيفـفكري وثقافي ،أيديولوجية ترتبط بالمرحلة وشروطها ، والظـروف الاجتماعيـة وما تتطلبه .

وهذا يضعنا امام عدة تساؤلات هامة :

- هل يعلن الناقد الفني كل آرائه الفنية ، وكل ما اقتنع به ، وما توصل اليه من أحكام ؟ وما هـي المسؤوليات الملقاة على عاتقه ، والتي تحتم عليه ان يحسن ما يختار ليعبر عنه ، ويقدر ما يقـول على شروط الواقع ، وتوجهات المرحلة ، وعملية الايصال للناس ، وما تتطلبه من وعي وادراك لما يمكن ايصالـه وما لا يمكن ؟! وهكذا نصل الى الحدود المرحلية التي تحدد الاطر التي يعمل الناقد عبرها ؟!

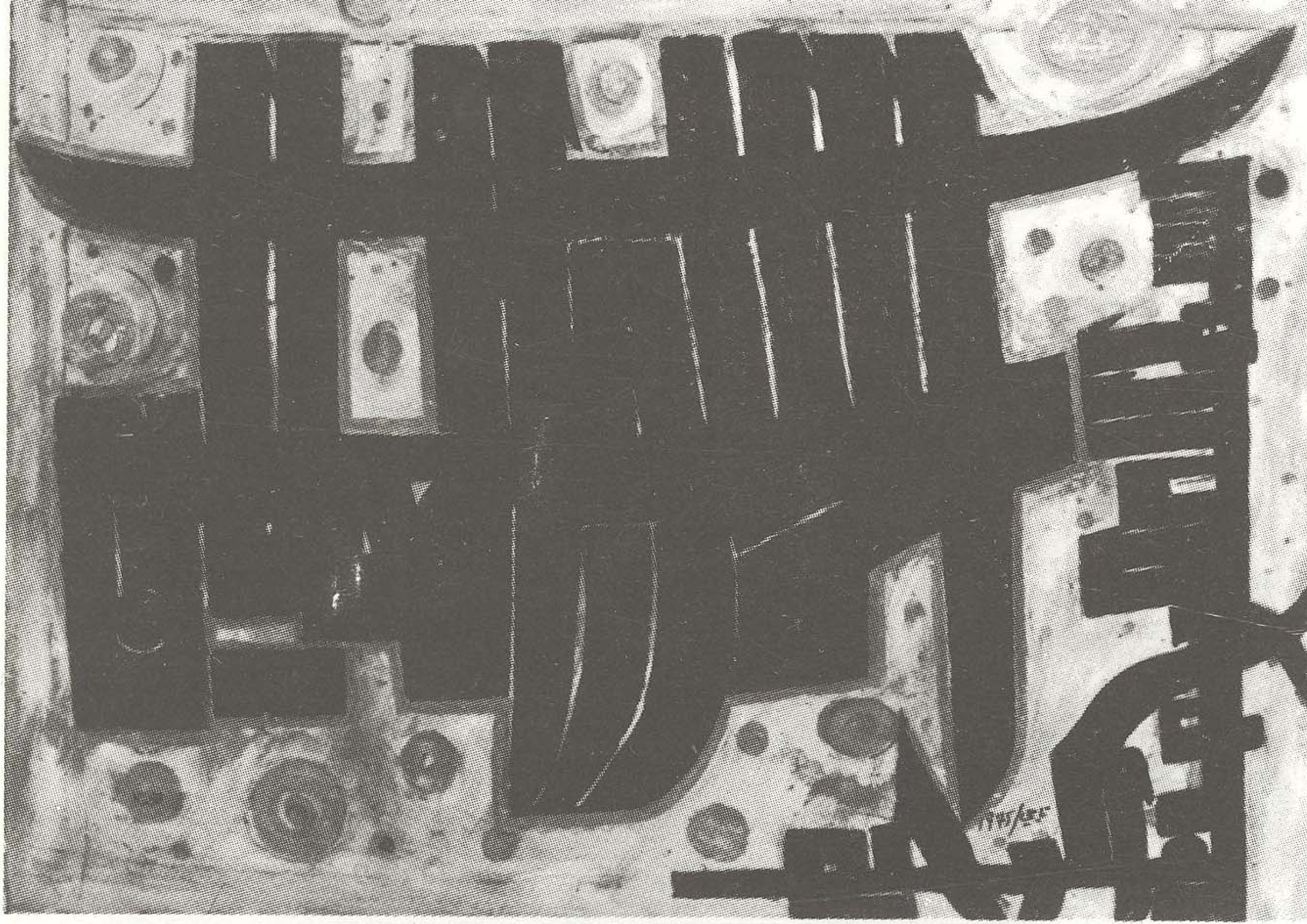
وهكذا تحددت لنا حلقات السلسلة التي تبدا من الرؤيا النظرية الشاملة ، والموقف الفكري العقائدي ، والتي تنتقل الى المعايير النقديـة المرحليـة ، والـى التذوق ، والتحليل ، والحكم ، والايصال .

وقد تنوعت أشكال (النقد الفني) ومـدارسـه المختلفة حسب حلقات هـذه السلسلة . اذ أن مـن المدارس ما ألح على (الفكـر النظـري) كمـا فعلت الكلاسيكية ، ومنها ماأكد على أهمية (المرحلةالنقدية) ومتطلباتها فنا وسياسة ، وربطها بالظروفالاجتماعية ونحن هنا أمام الاتجاهات التاريخية في (النقدالفني) ومنها ما ربط النقد بالقضايا النفسية والسيكلوجية ، وتحدث عن علاقة العمل بالفنان وعالمه الشعوري أو اللاشعوري ، وهكذا أصبحنا أمـام مدارس نقديـة (نفسية) ، وقد اتجه بعض النقاد الى الوقوف عند تحليل العمل الفني وربطوا النقد بشكلانية هندسية أو بتوافقات التكوين والالوان ، وقدموا لنا المدارس الشكلانية في النقد الفني ، وألح هـؤلاء على القيم الجمالية والفنية بمعزل عن الشروط الاخرى .

وفي اتجاهات النقد المعاصر ما قدمه لنا النقـاد من بحوث لها علاقتها - بالغاية التي يسعى العملاليها وهكذا نتج شكل جديد من أشكال (النقد الفني) له صلته بالايصال ومتطلباته ، ومدى تأثير الفن في التغيير الاجتماعي ، ولم يقف هؤلاء عند حدود التعبير عـن الواقع الموجود ، بل أرادوا للفـن دوره الايديولوجي كوسيلة لتغيير الواقع ، والتأثير فيه .

وهذا يعني أن لكل مرحلة من مراحل النقدالفني التي تحدثنا عنها أهميتها في ظروف معينة ، ولكـل مدرسة فنية رغبتها في التأكيد على أهميـة احـدى المراحل التي تتكامل ، وتأخذ دورها عبـر الشـرط الاساسي للنقد وهو شـرط (التوظيف) في الواقـع وتوظيفهما من اجل التعبير عن هذا الواقع أو التأثير فيـه وتغييره .

ونستخلص مما تقدم ان (الناقد الفني) يتفاعل مع الماضي ، وما توصل اليه هذا من مواقف فكريـة ونظرية ، وقدرات نقدية ، وملكات في التذوقوالحكم ومن وعي نقدي ، وخبرات وتجارب مختلفة تنعكس



ناجي عبيد - كتابة عربية / ١٩٧٥ /

على احكامه الراهنة .

وهو يتأثر بالحاضر ، ويتفاعل معه ، لان (الناقد الفني) يحكم على أعمال معاصرة له ، ويتوجه الى البشر المحيطين به ، يكتب لهم ، ويريد التأثير بآرائه ، ويتحاور معهم ، ويتفاعل مع الفنانين المعاصرين له ، والموجودين حوله ، وهو يحكم على النتاج الفني المعاصر له ، عبر مسلمات المرحلة ومتطلباتها ، وشرطها الموضوعي ، الذي لا يمكن تجاهله ، حتى يكون قادرا على الايصال السليم .

ويطمح الناقد للسيطرة على المستقبل ، عبر الكلمة المكتوبة والتي تبقى للاجيال القادمة ، والتي تخلد بمقدار قدرتها على الابداع والخلق ، وتقديم التقويم الفني عبر الرؤيا ، والفهم والتجاوز في الخلق النقدي ، لكل ما عرفه وتعلمه وتفاعل معه ، لان الناقد الذي لا يتجاوز ما قراه ، وعرفه من النقد يبقى عاجزا عن ضمان المستقبل ، والخلود معه ، لان الابداع في النقد تعني امتداد تأثير الناقد الى المستقبل ، وتأثيره على الاجيال اللاحقة .

وهكذا يتضح أن (النقد الفني) محصلة لخبرات متعددة ، وابداع في تقديم الاحكام ، وحوار مع الفنانين واللوحات والناس ، وهو كذلك رؤيا وكشف يعتمد الخبرات والمعارف والرأي ، وهو في أحد جوانبه علم أو أحد العلوم الانسانية ، لانه يعتمد على الكثير من العلوم في عملية النقد ، والتذوق ، والايصال ، وهو ينظم في النهاية أحكامه بصياغة منهجية ، ليقنع الاخرين باحكامه ، وينسق هذه الاحكام ، ويدعمها بالمعلومات .

ويرتبط النقد بالعلوم الفنية الاخرى ، كالتاريخ الفني ، وعلم الجمال وعلم الاثار ، ولكنه يستقل عنهما لان (النقد الفني) هو حكم مرحلي على أعمال معاصرة يستعين به (عالم تاريخ الفن) حين يكتب فيما بعد ، ويختلف عن (علم الجمال) لان (عالم الجمال) يتناول ظاهرة الجمال الفنية عبر العصور المختلفة يحللها ، عند الفلاسفة والفنانين ، وهو يختلف عن الحكم النقدي التي تتناول ظاهرة الاشكال الفنية وماتحمله من مفاهيم ، ومضامين متنوعة ، ويختلف عن (عالم الاثار) الذي يحلل الاثر التاريخي بمعزل عن القيمة الفنية له ، ويدرسه أثريا ويدلل على وجهة نظره فيه

لهذا يبدو النقد الفني على أنه قد استقل عن العلوم الاخرى المعيارية والوضعية ، وأقام لنفسه كيانا مستقلا معاصرا ، باسم (النقد الفني) كعلم معياري ، يملك الجانب العلمي والجانب الفني ، ويتفاعل مع الفنون والعلوم الاخرى .

وقد بدأت عملية تمييز للنقد الفني ، كشيء مستقل له مدارسه واتجاهاته النقدية ، وله تاريخه الطويل المتشابك مع الفلسفة والتاريخ والعلوم الاخرى ، ومراحل تطوره حتى وصل الى ما وصل اليه ، من تكوين شخصية ، وهو ان اعتمد على العلوم الانسانية كعلم النفس والاجتماع والجمال وعلى العلوم الاخرى كالرياضيات والفيزياء والكيمياء ، لكنه أصبح له وجوده الحي المستمر .

واذا عرفنا كل هذه الامور ، ودرسناها بدقة



عيد يعقوبي ـ بساط / ١٩٧٧/

نستطيع القول بأن (النقد الفني هو فن الحكم على الاعمال الفنية ، وذلك عبر التذوق والايصال) وهذه العملية المعيارية تعتمد على المواقف النظرية للناقد ، وعلى العلوم الاخرى والفنون ، وهدفه ايصال الاحكام التقويمية للاخرين ، ولهذا دوره الاجتماعي الكبير الهام الذي يجعل من النقد الفني ، على ارتباط كبير بالمرحلة وبالظروف التاريخية التي تقرب أحكامه من شرط المرحلة ، والتي تجعله يرتبط بالايديولوجية السائدة وما تفرزه من وسائل لاقناع الناس ، ولا يمكن أن يستقل الفن عن هذه الايديولوجية ، الا فيما ندر ، وخصوصا في عصرنا الراهن .

ونستطيع بعد هذا التعريف للنقد الفني الانتقال الى عملية النقد الفني لندرس كيفية النقد ، ونحلل هذه العملية تحليلا علميا .

كيف ننقد ؟

ترتبط عملية النقد في مرحلتها الاولى ، بالمشاهدة، اذ نشاهد اللوحة الفنية ونحاول الحكم عليها ، وتقويمها ، وحتى نستطيع (الحكم) لا بد لنا من ان نكون قادرين على القراءة السليمة ، والقراءة السليمة تعتمد على الرؤية الصحيحة ، التي هي البداية الاساسية لعملية النقد الفني ، وهذا يعني ان (القاريء) يجب أن تكون حاسة البصر سليمة عنده ، وان يخضع هذه الحاسة الهامة لتدريبات تساعد على تحسين الرؤية والقراءة ، وعلى تمييز الجودة والاعتياد عليها ، وعلى الاحساس بالفن الأصيل المتميز بشكل مباشر ، وتفريقه عن الفن الهابط والعادي .

ذلك لان العمل الفني الجيد يبعث (الرضا) في المشاهد ، أو الانسجام والتعاطف ، ويقدم (المتعة البصرية) و (التعاطف الحسي) ، فنرغب في ان نستمر في الاستمتاع بالمشاهدة ، وأن نطيل النظر اليه لما نراه فيه من متعة ، ولما يجلبه لحواسنا من (راحة) .

و (المتعة البصرية) هي نتيجة لتوافق بين بعض الخصائص التي يملكها العمل وبين حواسنا ، وانسجام بينهما ، وتناغم يبعث الراحة ، والفنان أعطى العمل الفني الذي يحقق هذا الهدف الحسي المباشر ، وعلينا ان ندرك أن أكثر حالات الرضا البصري هي نتيجة رئيسية لتنظيم معين في العمل الفني ، ولشكل فني قدمه هذا الفنان لكي يبعث فينا الاحساس بالرضا .

وهكذا تتم عملية التذوق الفني بشكلها الحسي

الاولي عندما يقدم الفنان ما يرضي حاسة البصر ويجلب الرضا والمتعة ، وعندما يحقق العمل الفني بصياغته الفنية الهدف الجمالي المطلوب .

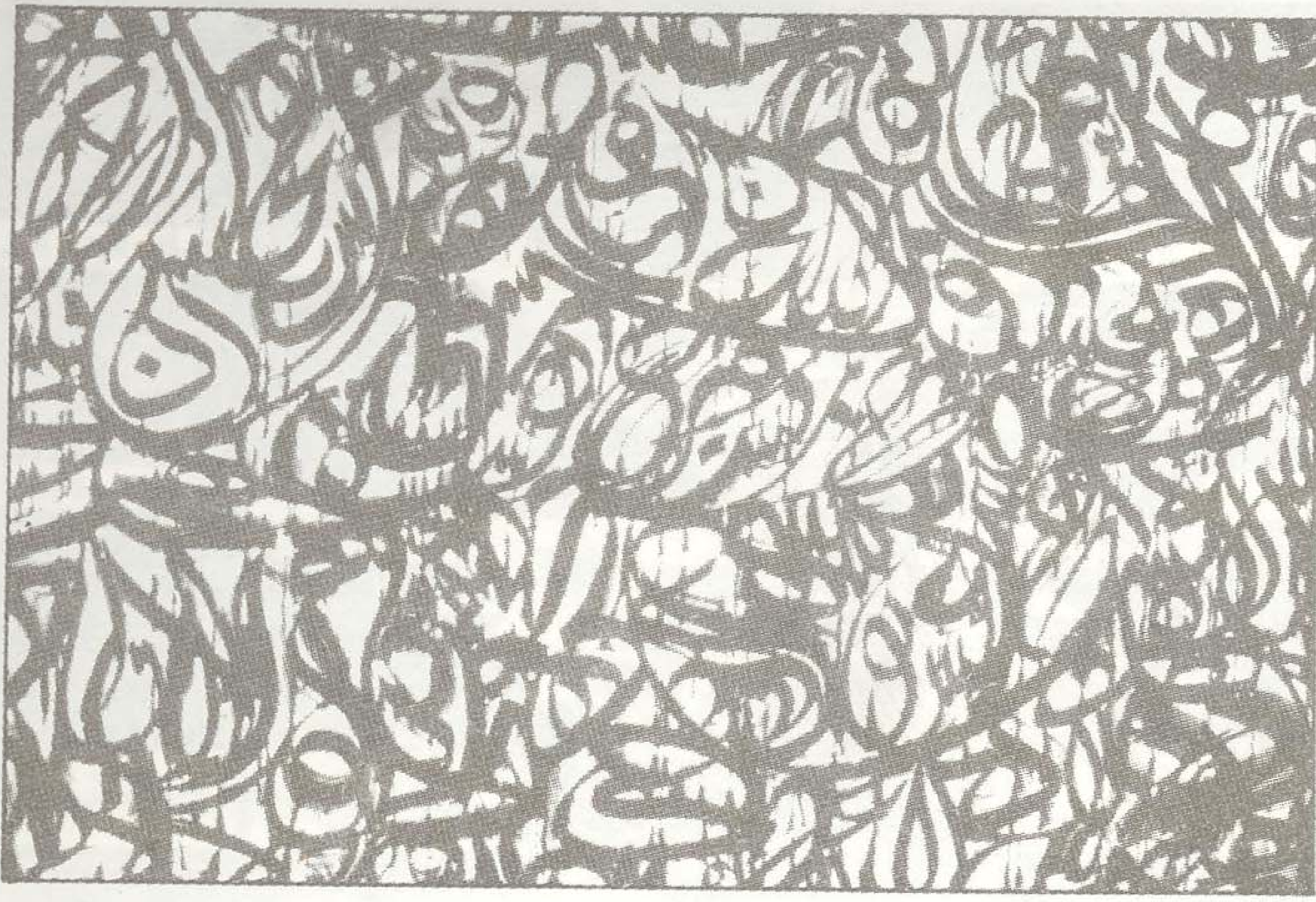
وعلينا ان ندرك ان تحقيق الهدف الفني الحسي ، يكون اكثر تحقيقا للغاية حين يرضي العدد الاكبر من الناس في مرحلة معينة ، ويحقق لهم المتعة والرضا ، وبالتالي تزداد اهمية العمل اذا استطاع ان يحقق الجانب الاجتماعي للرضا الجمالي حين يصل الى الاكثرية ، ويمتعهم بما يقدمه .

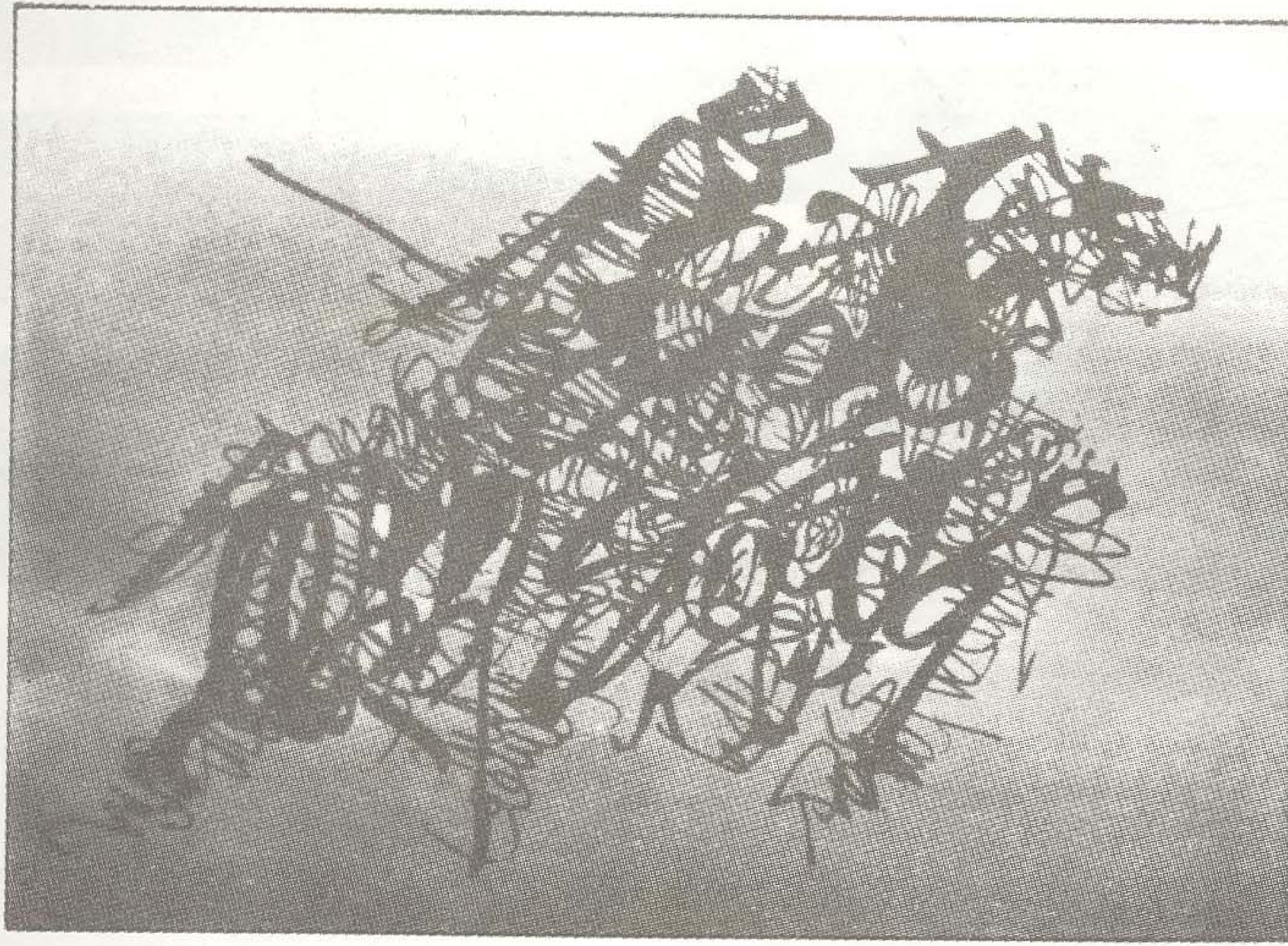
وهذا يدل على ان (الرضا الحسي) هو نتيجة لتوافق بين المشاهد والعمل ، وهو نتيجة لجهد بذله الفنان كي يضع في عمله ما يرضي ، وان هذا الرضا له جانبه الاجتماعي ، وهكذا تتولد جماليات المرحلة ، التي هي نتيجة لتوافق بين انتاج غزير له مواصفات معينة من حيث الشكل ، ويرضي العدد الاكبر من الناس ، وهكذا تتفق المرحلة الاجتماعية على هدف جمالي يرضي اغلبيتها وتتحكم هذه المرحلة بالانتاج وتسود ، ويصعب تبديلها الا اذا جاءت مرحلة اخرى لها اهدافها الجمالية الجديدة .

ويتفق علماء الجمال والنقد الفني على ان الصياغات الجيدة من حيث تكوينها ، وانسجامها ، وتلبيتها للحاجات المرحلية ، تعتمد على قواعد موضوعية في العمل الفني ، وهذه القواعد لها مبررات الوجود حسب المرحلة ، لكن الجمال الحسي الذي يرضي يرتبط بشكل رئيسي بحسن تنظيم بناء العمل، وعلاقاته الرياضية ، وانسجامه ذاتيا ، وما اودعه الفنان فيه من تماسك وحسن ترابط ، بحيث يفرض نفسه ، ويشعرنا بالراحة التي ترضي رغبتنا في البحث عن العمل الفني المنسجم والمتين والقاعدي .

وإن (الكلاسيكي) هو الذي اعتمد على القاعدة الرياضية السليمة التي تهب المشاهد الاحساس الجمالي ، والذي يفرض علينا نفسه لمتانة ما يملكه من قيم جمالية .

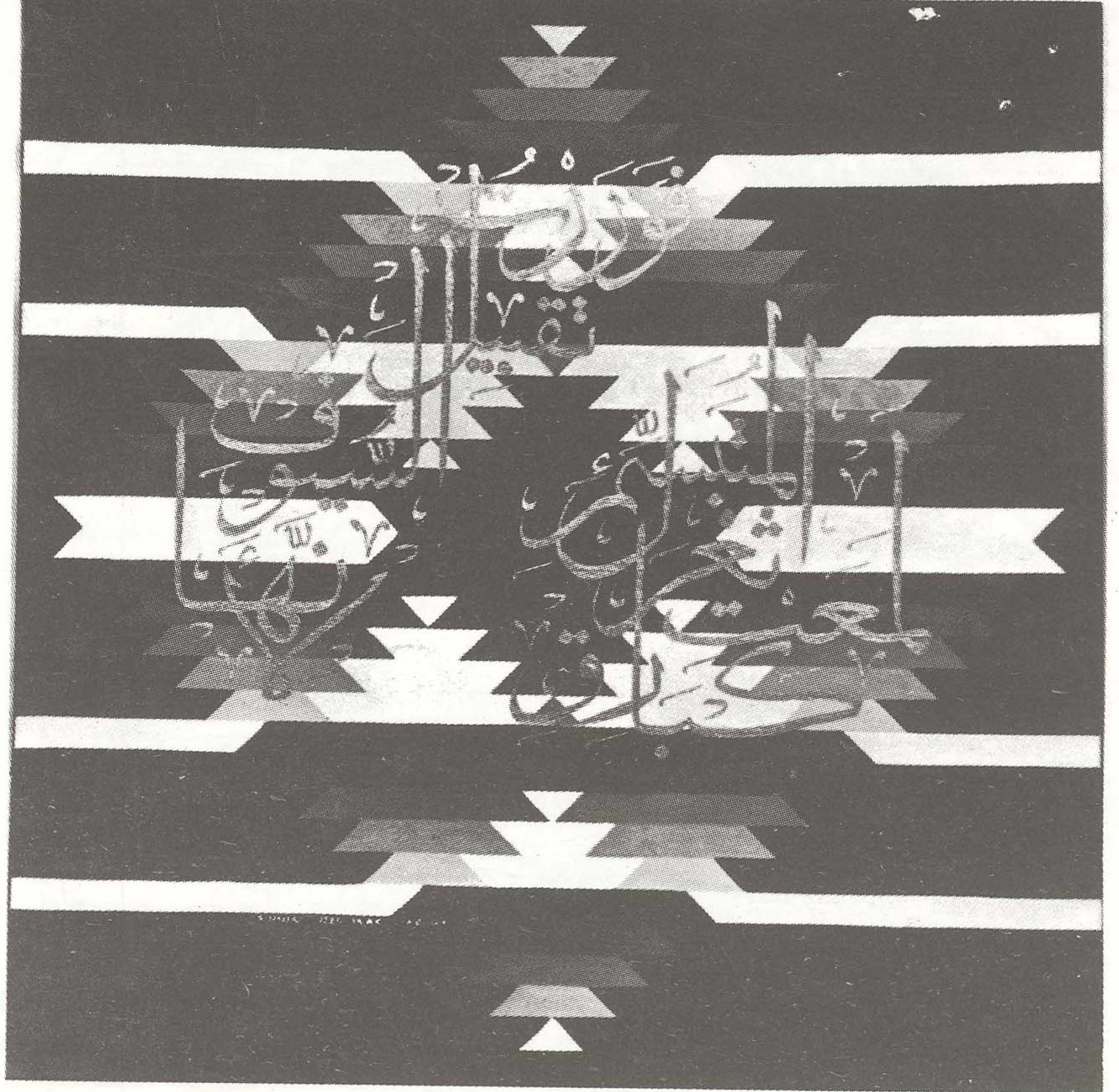
ولكن ، العمل الفني لا يبعث فينا (الاحساس الجمالي) وحده ، ولا يقدم لنا المتعة الحسية ، بل يقدم لنا المتعة العقلية التي تتجاوز الحسي الى ما هو اكثر عمقا واهمية ، وهذا يعني ان الشكل الحسي الذي يرتبط بمتعة الحواس هو البداية الاولى الجمالية والتي تعقبها الاحساسات بالرضا الذي يعني ان العمل الفني يقدم للمشاهد ما هو ابعد من الحس ، وما هو اكثر دواما ، وهذا يعني ان العمل الفني له جانب عقلي ومعرفي ، لانه لا يقدم للمشاهد القيم الجمالية المرضية بل (المعلومات) و (المعارف) التي تزيد من ثقافة المشاهد ورغبته العميقة في المعرفة ، وحبه لها ، وذلك لان العمل الفني يحمل موضوعا معينا ، ويقدم قضية معينة ، ليرضي الجانب العقلي لما يحتويه هذا العمل من (معلومات) ، ولهذا تجذبنا اليه (المعرفة) والرضا باكتسابها ، وحسن تنظيم التعبير عنها عبر قدرة الفنان على وضع معرفته ضمن نظام فني خاص ، وتقديمه للمشاهد ، وهكذا لا يكفي (المشاهد) الرضا الحسي وحسن تذوق الجمال الفني ، بل لا بد من قدرة على استخلاص المعارف والمعلومات والقضايا التي تقدمها الاعمال الفنية ، عبر الصياغات المختلفة .





يوسف الاحمد - كتابة عربية

وهنا تتعقد العملية الفنية ، وتتعقد معها عملية (القراءة) ، ذلك لان على المشاهد الا يكتفي بتدريب عينه على جمال الرؤية ، وحسن استقبال الاحساس المرْضي بل ان عليه ان يحسن استقبال المعلومات ، ويدرك كيف اعطاها الفنان الشكل المرْضي ، الذي لا يكون جماليا في جميع الحالات ، بل قدم لنا ما هو غير



سعيد نصري - كتابة عربية ١٩٨٢/

مرض للاحساسيس الجمالية المحضة ، لانه يريد توافقا بين لغة فنية ، ومعلومات تاريخية أو فكرية .

وحين يستطيع الفنان أن يجد الشكل المنسجم من التعبير الذي ينقل المعلومات ويرضي العقل ومتطلباته الفكرية ، ويخدم الاهداف الفكرية للعمل ، يوصل الى المشاهد القبول العقلي الذي يتجاوز الحسي في كثير من الاحيان ، وقد يتفق الجانب العقلي مع الحسي في الرضا وينسجمان ، وقد لا يتفقان ، وعندها يبحث الفنان عن وسائل تعبير فنية ، لا ترضي الحس بل تتناقض معه ، لترضي ما هو عقلي ، وفكري ، وهكذا لا نرى الجمال المحض في العمل الفني بل نرى (البشاعة) و (الدمامة) ، ونحس بأن ثمة جمالية فنية يحرص الفنان على تقديمها ، وهي تتجاوز المراحل الاولى الحسية .

وهذا يعني أن القراءة للعمل الفني تتطلب المعرفة الى جانب الاعتياد على الجماليات الحسية ، وادراك ضرورة التوافق بين الشكل الفني الذي اختاره الفنان ليقدم معارفه للمشاهد ، وهذا يعني أن النظرة الاولى للعمل الفني لا تكفي للاحساس به ، بل لا بد من معاودة النظر ، ليتجاوز المشاهد النظرة الاولى الى المعلومات الاعمق التي تنقلها تكوينات أكثر تعقيدا ، والتي تؤدي مهمة التعبير الفني على شكل أكثر عقلانيــة .

ولهذا يحتاج قارىء اللوحات الى تدريب على رؤية الاشكال الفنية التي قدمتها له والى تدريب العين على الرؤية السليمة ، حتى لا تتوقف الرؤية عند جمالية حسية قد يتضمنها العمل الفني ، وقد يخلو منها ، حين يفضل الفنان جمالا عقليا ، ويغلبه على الجمال الحسي المألوف .

والقراءة تعني الاحاطة بالعمل وتحليله لفهم جمال شكله ، أو توافق ما يقدمه مع هذا الشكل ، أو انسجام الشكل الفني الموضوع ، وهذا يدل على أن النظرة الاولى الشمولية التي تطلعنا على الوحدة والكلية التي يتمتع بها العمل الفني ، لا تغني عن التفاصيل التي تجعلنا الاسباب التي جعلت العمل الفني مقبولا ومرضيا ، ووحدة وانسجام الشكل وتناسقه الكلي لا تكفي وحدها لادراك كل جوانب هذا العمل ، بل لا بد من أن نفهم العلاقة الجدلية التي تربط الكل بالتفاصيل . وتوافق الشكل والموضوع . والكشف العقلي عن أسباب القبول الفني . حتى يؤدي هذا الكشف الى تكوين ملكة الكشف والقراءة التي تصبح عادة ثانية عند المتذوقين . والقراء

المتميزين ، والتي تعطيهم القدرة على الوصول الى ملكة التذوق التي هي أساس كل نقد فني ، والبداية الرئيسية لكل حكم نقدي .

وقد يتجاوز (العمل الفني) الجانب الحسي والعقلي لتقديم ما هو تعبيري انفعالي أو عاطفي ، وعندها يحتاج المتذوق الى شكل من اشكال الانسجام مع انفعالات الفنان ، او انفعالات الانسان الذي قدمه العمل الفني ، أو ضربات اللون المتضادة والمعبرة عن احاسيس ذاتية في أعماق الفنان ، وهكذا يتوجه الفنان الى مخاطبة انفعالاتنا ، واحاسيسنا بدلاً من أن يتوجه الى ارضاء حسنا الجمالي أو العقلاني .

وهنا يحتاج المتذوق الى الحدس ، والتوافق مع العمل ، والتوحد معه لفهمه والانسجام معه ، فلا هو يرضي ما هو حسي جمالي ، ولا يرضي ما هو عقلي ومعرفي ، بل هو تعبير مأساوي عن حالات انفعالية وجدانية ، ويحتاج الى استخدام التعاطف الانفعالي مع العمل ، والتوافق الداخلي مع ألوانه وأشكاله ، وحين يصل الناقد الى فهم العمل يتوحد معه كليا ، ويتعاطف مع المأساة التي يقدمها ، أو مع التوتر الداخلي الذاتي ترجمه الفنان لونا ، وعبر عنه عن طريق تحويرات شكلية ، ووصل الى أقصى التشويه والتحريف للواقع الخارجي ، لتقديم رؤيته الخاصة وموقفه الذاتي ، واللغة التعبيرية الخاصة التي ترجمت هذه الحالات .

وقد تتحول الصياغات التعبيرية الذاتية من شكلها الفردي الانعزالي ، الى شكل اجتماعي يترجم وضعا ماساويا ، خارجيا ، وتقدم التحويرات الشكلية التي تخدم المضمون الاجتماعي والسياسي ، وتقديم الحالات المأساوية على أنها وجه لقضية اجتماعية ، وهنا يحتاج المشاهد الى فهم المضمون الذي يقدمه الفنان ، والمعارف التي تقدمها اللوحة على انها وجه لواقع مأساوي ، ولظرف اجتماعي خارجي ، ولحالة نموذجية لوضع لا انساني .

وتزداد عملية القراءة تعقيدا حين يصل القارىء الى الصيغ الذاتية او الاجتماعية للعمل ، والتي تربط العمل بما هو مفرق الذاتية ، أو بما هو تعبيري له أهميته الاجتماعية والأيديولوجية ، لانه لا ينقل المعلومات ولا الجمال الحسي ، بل ينقل الينا التأثير التحريضي الذي يعني أن الفنان يريد من المشاهد أن يتخذ موقفا حيال قضية مأساوية ، وهو يريد من



وليد الآغا ـ كتابة عربية / ١٩٨٤ /



محمد غنوم - كتابة عربية / ١٩٨٣

المتذوق أن يتأثر وأن يتحرك ، ولهذا تغلب على الفنان الحالة الانفعالية والتوجيهية ، وأن الجانب الهام في العمل هو قدرتـه على التأثير على المشاهد ليجعله ينفعل ، ويتعاطف مع العمل الفني وما يحمله من فكر تحريضي .

وهـذا يدلنا على أن أشكال الرضا والتعاطف التعبيري تختلف عن التعاطف الحسي والعقلي ، وأن الشكل الفني المطلوب من العمل الفني في هذه الحالة يجب أن يخدم الهدف الاساسي للعمل الفني ، ويقدم المضمون الانفعالي له ، ويضع عاطفيا وتعبيريا أكثر من الرضا الحسي والعقلي .

أي أن لكل عمل فني هدفاً معيناً يسعى اليه ، ويفضله على غيره ، وأن الفنان الجيد هو القادر على ايصال الهدف ، والقراءة الجيدة هي التي تستطيع تميز الأهداف وتدرك الغايات الرئيسية ، وتحلل العمل من حيث شكله وموضوعه ومضمونه لتفهم الأهداف التي تكمن وراء هذا العمل ، فاما أن يكون الهدف الحسي هو الغاية ، والجمال والرضا الجمالي هو الهدف او يكون الهدف عقلانيا أو تعبيرياً أو اجتماعياً .

واذا توفرت القراءة المتميزة القادرة على فهم الغايات والوسائل ، والتذوق السليم حسب الغايات والاهداف ، نستطيع أن نقول بان التحليل والقراءة ، والوصول الى المضامين، وادراك المعلومات، والاهداف الذاتية ، لا تكفي للناقد ، لان التذوق او القراءة الجيدة لا تكفي ليكون المتذوق ناقدا، لان التذوق شرط أساسي للناقد ، وهو شرط أساسي للفنان ، ولا يستغني عنه الانسان المعاصر ، لانه أحد أهم جوانب التكامل في الشخصية الانسانية في المجتمعات المعاصرة .

وعلى الناقد أن يكون متذوقاً ، وقارئاً جيدا للاعمال الفنية ، وأن يغرس حب التذوق في الاجيال ، وينمي القدرة على القراءة وتذوق الجودة ، وكل ناقد يبدأ من متذوق جيد ... قادر على التحليل ، والوصول الى الاهداف واكتشاف الغايات ، ومعرفة الوسائل ، والفهم للعمل الفني وتحسس العلاقات الفنية ، والمعلومات المعرفية ، والصيغ التعبيرية والاجتماعية في العمل الفني وادراك وحدة العمل الفني ، ووحدة الغاية التي يسعى اليها كل عمل ، رغم اختلاف المعاني البعيدة له أحياناً عن النظرة الاولى ، وأن التذوق هو توجه كلي من المشاهد الى العمل كصياغة كلية تقدم حضوراً، قد تتجاوز الأجزاء،وأن العمل الفني لايساوي مجموع أجزائه ، من شكل وموضوع وغاية ، بل هو اضافة هي نتيجة لعملية التأليف التي تقدم عالماً وتتجاوز فيما تقدمه مجموع الاجزاء الداخلة في تأليفه.

وكل ناقد ينطلق من متذوق جيد .. ومن قارىء متميز ، ومن مشاهد واع ، لكن الناقد يتحمل مسؤولية الحكم على الاعمال الفنية ، وما تتطلبه هذه العملية المعقدة من قدرة على التميز ، والوعي ، وذلك حتى يتجاوز الاحكام السريعة المتعسفة أو السريعة ، ولهذا يرتبط الحكم بما هو أبعد من التذوق ، لان الحكم يعتمد على رؤيا فكرية واضحة للناقة يحكم بموجبها، وقدرة

على تطبيق هذه الرؤية على الاعمال الفنية،ويبرد حكمه بموجبها ، وتتوافق هذه الاحكام مع الاهداف التي ارتضاها الناقد لنفسه ، والتي تحددها المرحلة التاريخية .

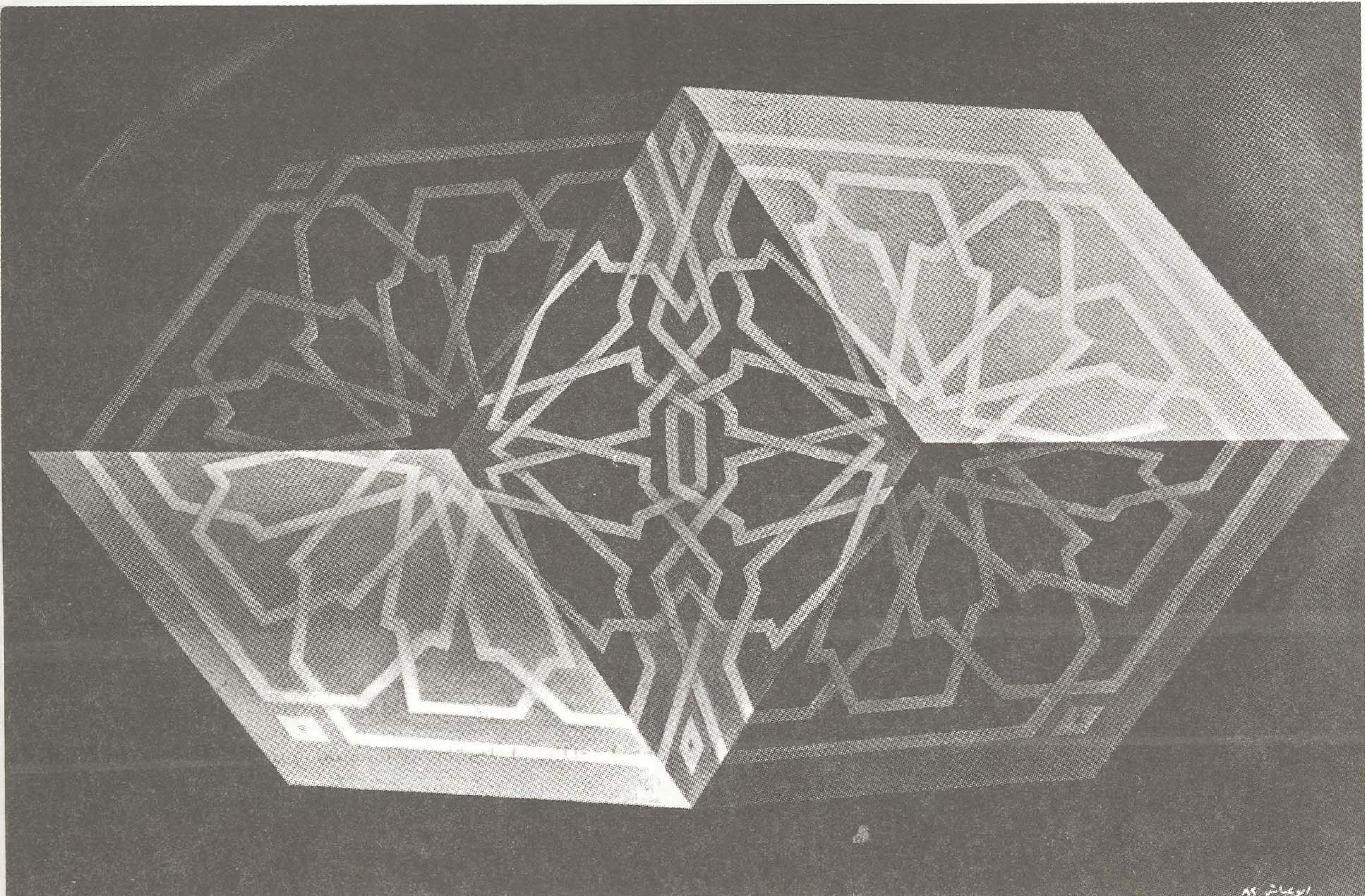
ولهذا يتميز الحكم النقدي عن الحكم الذي يمارسه الانسان العادي ، لان الحكم النقدي يحتاج الى التبرير العلمي ، والى الاقناع،الذي يستند في كثير من الاحيان على حقائق في العمل الفني ، او على مفاهيم اجتماعية في الواقع ، أو رؤيا فكرية في المضمون الذي يقدمه العمل ويصل الناقد اليه .

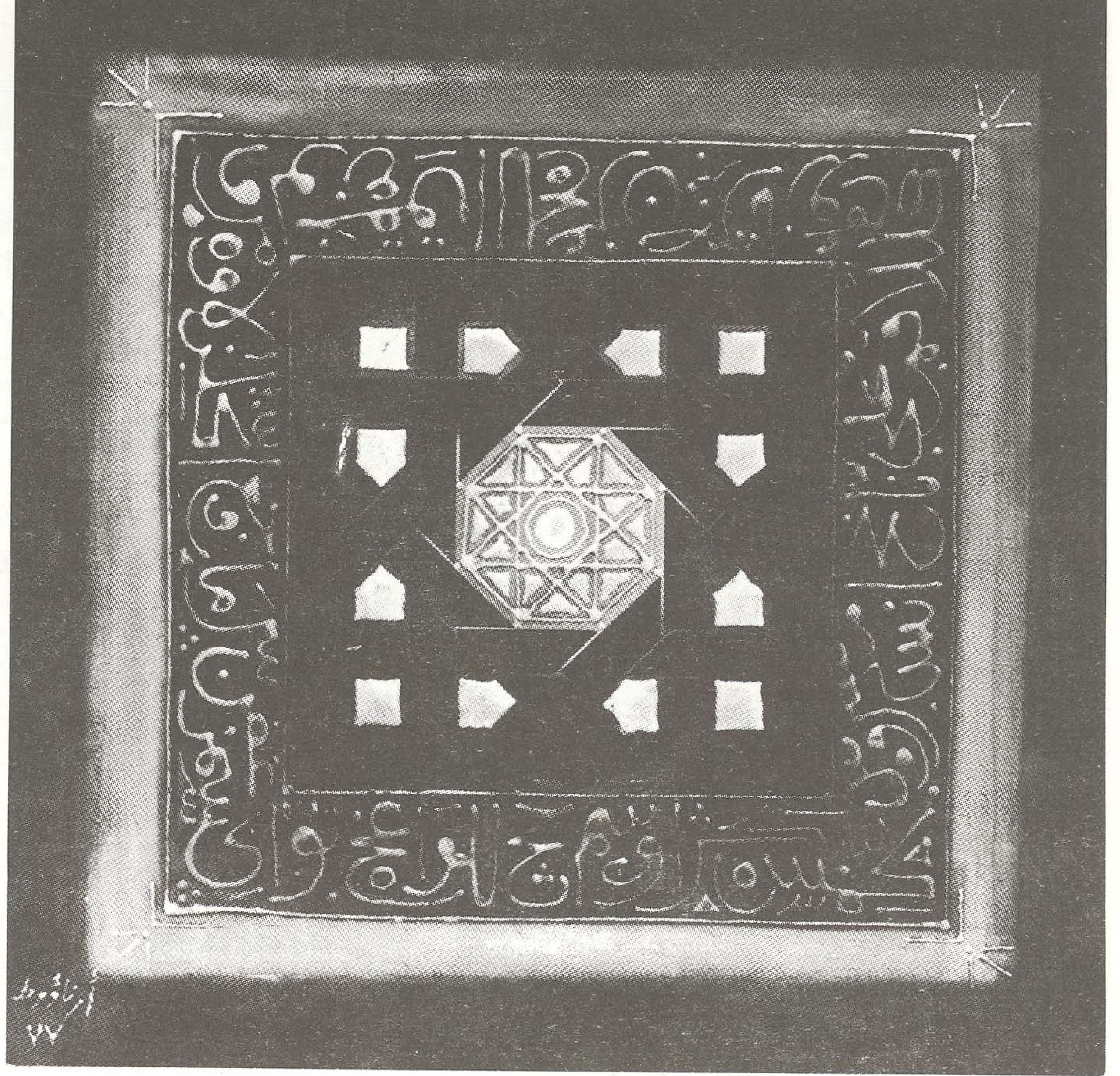
وهنا نصل الى لب العملية النقدية ، فالفنان قدم لنا قناعاته الفنية والفكرية والاجتماعية في عمله ، بحرية تامة ، وتوصل الى عمل فني كلي له ميزاته التي استقلت عن الفنان المبدع وأصبح يتمتع بوجود مستقل وله قدراته وعلى اقناعنا بأهميته حسب قيمته الفنية، وعلى المتذوق ان يدرك العمل ، ويتفهم ما فيه ، ليقتنع بما يقدمه ، وله حرية قبوله او رفضه ، وعلى الناقد ان يقوم بالحكم عليه حرا أيضا ، وان يدرك العمل الفني في أبعاده الفنية،وعلاقاته الداخلية ، كما ان عليه ان يدرك صلاته بالفنان ، وبالمرحلة ، وبالواقع الانساني كله ، وأن يكون قادرا على تذوقه وعلى الحكم عليه ، وعلى وضعه ضمن تطور الفنان ، والمرحلة ، وأن يتفق كل ذلك مع نظرة الناقد والفكر الذي ينطلق منه ، والظرف الذي يعيشه ويتعامل معه .

وهذا يعني أن العملية النقدية تبدأ من التذوق ، ومن التحليل الفني ، الذي يدل على الشكل الفني ، والموضوع والمضمون ، وأن عليه أن يقتنع بما قدم الفنان في العمل ، أو لا يقتنع ، ويبرر ذلك ، وعليه أن يفهم علاقة العمل في النتاج الفني للفنان والمرحلة ، ويصل الى تقديم المرحلة التاريخية وما تتميز به من أشكال ومواضيع ومضامين ، وهذا يكشف لنا عن (المفهوم الحديث للنقد الفني) على أنه عملية تذوق دائمة ، وحكم ، واختيار لما هو مقنع ، وتصنيف هذا الانتاج في اتجاهات ، والوصول الى الصورة الشاملة للمرحلة التى تعطي القدرة على فهم التطور التاريخي للفن ، وفي كل مرحلة من المراحل تحفل العملية النقدية بالأحكام والاختيارات ، وربط الأحكام بالرؤيا الشاملة للناقد ، التي تمكنه من فهم العمل الفني في ظروفه المختلفة ، وتفاعلها مع المرحلة وما تتطلبه من شروط .

ويلح النقاد المعاصرون على ارتباط الفن بالمرحلة ، وعلى الرغم من شمولية الأحكام ، ونزوعه الى الشيء العام ، هو ابن المرحلة ، يرتبط بمسلماتها ، ولهذا

حسان أبو عياش - زخرفة ومكعب / ١٩٨٢/





عبد القادر أرناؤوط - تكوين عربي / ١٩٧٧ /

تختلف الأحكام حسب الظروف ، التي تعطي الناقد الرؤيا التي يحكم بموجبها ، وهي تختلف حسب ظروف كل شعب ، وتقاليده ، وما ارتضاه لنفسه من قيم وأهداف استراتيجية .

وهذا يعني أن الحكم النهائي على العمل الفني لا يرتبط بنقد واحد ، في مرحلة ، ولا تتعلق القيمة الفنية لعمل بالنقد المعاصر له وحده ، بل لا بد من أن تتوالى الأحكام النقدية في ظروف مرحلية مختلفة ، وضمن شعوب مختلفة ، وأن الجودة الحقيقية هي التي أثبتتها الظروف المختلفة والنقاد المختلفون ، وتوالي الأحكام يعطيها القدرة على الاقناع ، وهذا يعني أن صحة التجربة ترتبط بتتالي الآراء والقراءات والمفاهيم المختلفة ، التي توصلنا الى الاقتناع بالعمل الفني ، اهمال عمل جيد في مرحلة ، وعدم فهمه من نقاده المعاصرين سوف يتيح له فرصة أخرى ليرى من يتفهمه ، ويقتنع به ، وأن العملية تتوالى على العمل الواحد عبر عدة ظروف ، ومراحل ويعاد التقويم والحكم في كل مرة ، وعبر جميع المراحل المتقدمة ، والتي تزيد التأكيد على القيمة الفنية .

وعلينا أن نؤكد على أهمية (الحكم) في العمل الفني ، رغم تعدد الأحكام على العمل الواحد ، واختلاف التقويم حسب الظروف ، ذلك لأن النقد الفني هو علم معياري تلعب الأحكام والتقويمات دوراً كبيراً فيه ، ولا يمكن أن يستقل النقد عن هذه الأحكام ، رغم محاولات النقاد المعاصرين للابتعاد عن (التقويم) ما أمكن ، لأن هذا الابتعاد يحرم النقد من أهم ميزاته الرئيسية ، ويجعل الأعمال الفنية تتساوى في قيمتها الابداعية ، والفنية ، مما ينعكس سلباً على الفن نفسه ، وعلى تطور النقد الفني .

وفي نفس الوقت ، نرى المحاولات التي تبذل لجعل النقد شيئاً موضوعيا ، وحياديا ، وما تحفل به هذه المحاولات من ابتعاد عن الحقيقة ، لأن الموضوعية التامة تكاد تكون مستحيلة ، لأن لكل ناقد تكوينه الشخصي ، ونفسيته ، ورغباته ، ومبادئه ، ومرحلته ، وانتمائه السياسي والفكري ، وله قناعاته الخاصة ، والتي لا يستطيع أن يتجاوزها عند النقد ، أو أن ينتزع نفسه منها ليقول كلمته ، ولهذا نستطيع أن نطلب أقصى موضوعية ممكنة ، ونطالب بالحكم دون

تحريف ، وتحوير ، وهذه المطالب تدخل ضمن أخلاقيات النقد ، التي تتطلب الاحساس بالمسؤولية الاجتماعية ، وبالانتماء الانساني ، لكن هذه الأخلاقيات ليست دوماً متوفرة ، لأن هناك من النقاد من ابتعد عن ممارستها ، لغايات أخرى ، ولكن الناقد الذي يشعر بمسؤوليته لابد وأن يكون صادقاً ، يمارس دوره الايجابي .

وهذا يعني أن علينا أن نميز بين (صدق النقد) وبين (تباين النقد) ، لأن قضية الصدق على ارتباط بالاخلاق النقدية ، وتباين الاحكام النقدية له ظروفه المرحلية ، وارتباطه الساسي بتباين المنطلقات النظرية للنقاد ، وانتمائهم الفكري والسياسي ، وهذا التباين دليل على الصحة في النقد الفني ، وعلى سلامة المنطلقات للنقد الصحيح ، والتنافس الايجابي بين الآراء ، وتختلف كدليل على مدى ترابط النقد مع الواقع الانساني ، الذي يحفل بالآراء المتناقضة ، والذي يخضع للتطور ، وهو كالفن تزداد أهميته تبعاً لتعدد وجهات النظر ، والاختلاف الذي يمثل الوجه الحقيقي للانسانية المعاصرة .

لماذا النقد الفني ؟

لقد تحدثنا مطولا عن العملية النقدية ، شارحين اهميتها ، وحللناها من أجل الوصول الى فهم الشكل الأفضل من (النقد الفني) في عالمنا المعاصر ، ولكن هذه الاشكال العلمية والمنهجية من النقد الفني لم تكن دوماً هي الوسائل التي لجأ اليها النقاد المعاصرون ، وذلك لأننا نرى أن النقاد في كثير من الحالات جعلوا النقد الفني في خدمة الايديولوجيات المعاصرة ، بحيث أصبح النقد الفني وسيلة لتبرير الكثير من الافكار والآراء ، والدفاع عن الانظمة المختلفة .

واذا كان علينا أن نركز على أهمية وجود نقد فني عربي معاصر ، وأهمية أن يكون هذا النقد في خدمة قضايا أمتنا العربية النضالية ، ليقوم بدور في نقل نقل التجارب الفنية العربية للعالم ، ونشر التذوق الفني محليا على الجماهير ، ويساعد على تبادل التجارب الفنية العربية وتفاعلها من أجل ايجاد المزيد من الروابط بين الفنانين العرب المعاصرين . وهذا يعني أن (النقد الفني) يلعب دورا هاما في عالمنا المعاصر ،



سعيد الطه - تكوين

لانه لم يعد مجرد عاكس لرأي فنان ، أو المحلل لتجربته ، أو الشارح للاعمال الفنية فقط ، بل أصبح الوسيلة الرئيسية التي تعتمدها القوى السياسية والفكرية لنشر وجهات نظرها والدفاع عن أفكارها .

ان (النقاد) يختارون ما يعرض في المتاحف الفنية ، ويوجهون (المعارض الفنية) ، ويعلقون على النتاج الفني في وسائل الاعلام المختلفة ، ويقدمون الفنانين للناس ، ويساهمون في نشر (فن) ، أو حجبه ، واذا عرفنا خطورة الاعلام في عالمنا المعاصر ، وما توصلت اليه وسائله من تطور وتأثير على التذوق ، وما نراه اليوم من تطور في هذه الوسائل عبر الصورة المنقولة عن طريق الاقمار الصناعية ، وانتشار الفيديو ، وما نشاهده من اقبال الناس على المتاحف والمعارض ، والتوسع الذي توصل اليه الاعلام في وصوله لكل مواطن عبر الشاشة الصغيرة ، ندرك خطورة العملية النقدية ، ومدى تأثيرها على الناس .

واذا علمنا أن (النقاد) يتحكمون في أسعار اللوحات الفنية ، في سوق البورصة الفنية ، ومدى اسهامهم في رفع قيمة انتاج على حساب آخر ، وتأثير ذلك على القيمة الفنية لأي عمل ، وهكذا نحس بأن التذوق والحكم لم يعد يتبع القيمة الفنية ، بل أصبح يرتبط بأهداف تجارية مختلفة تؤثر على الذوق ، وتنعكس على الناس ، في (الدول الرأسمالية) ، وعلى العديد من الدول النامية .

وقد تحول النقاد الى منظرين للفن في (الدول الاشتراكية)والمخططين للعملية الفنية ، يقدمون الموقف الجمالي والفني الرسمي ، ويحكمون على انتاج على ضوء النظريات الفنية ، ويقدمون الاهداف الرئيسية للفن ، والشعارات المرحلية له .

وهكذا ارتبط النقد الفني بالايديولوجيات السياسية ، واصبح النقاد في أكثر الحالات المنظرون لكل موقف وكل سياسة فنية ، وذلك لانهم قد شعروا باهمية تأثير الفن على عالمنا المعاصر ، ودوره الدعائي للافكار التي يمثلها ، فهم يقدمون ايديولوجية فنية متكاملة عبر الاعلام ، يدافعون عن السياسات الفنية ، ويحاولون كسب التأييد لها .

وهذا يعني أن النظريات النقدية المعاصرة ترتبط ارتباطا وثيقا بالانظمة المختلفة ، وبالاحزاب المتنوعة ، ولم تعد الدراسات العلمية هي التي تسود في النطاق الاعلامي والدعائي ، بل أصبحت الحقائق الفنية والعلمية بعيدة عن الواقع الإعلامي والدعائي . وهذا لا يعني عدم وجود نقاد واعين قادرين على قول الحقائق ، ولا يعني عدم وجود انصاف للتجارب الفنية المتميزة ، ولكن ذلك يعني أن هناك الكثير من الكتابات الفنية المضللة .

فالايديولوجيات العنصرية ، والامبريالية ، والصهيونية ، لجأت الى تجاهل العديد من التجارب الفنية ، وقدمت فناً مستهلكاً ودعاية رخيصة ، وتبنت عددا من الفنانين ورفعت اسهمهم ، لمجرد انتمائهم لشعب معين ، أو الى عرق ما ، وقد ربطوا التفوق بذلك العرق دون آخر ، وتجاهلوا غيره من المبدعين ، وهناك كتابات نقدية أعطت الفن الاوربي تفوقا على فن غيره من الشعوب ، وخصوصا ابداعات العالم الثالث ، وهناك من تحدث عن عبقرية (العرق الآري) مثلا كما فعل النازيون ، وهناك من ربط التفوق الفني بالمعجزة اليونانية وحدها واعطاها الميزة على الفنون السابقة ، وهكذا .

وقد تأكدت لنا ضلالات هذه الاتجاهات النقدية وعدم صحة ما ذهبت اليه ، وقدم بعض النقاد المنصفون الأدلة التي تدحض هذه الآراء ، ولكن هناك خطورة من أن تتسرب هذه الافكار العنصرية ، وهناك حاجة ماسة للدفاع عن الحقائق الفنية والعلمية ، وذلك اذا عرفنا بأن هناك بيننا من يربط الابداع بصيغة معينة انتجتها أوربة ، وعلينا تقليدها ، وكل ابداع آخر لا يوازي هذا الابداع ، وان أهمية (ميكلانجلو) مثلا تفوق القناع الافريقي أو الزخارف العربية أو النحت الهندي أو المطبوعات اليابانية .

وقد ساعد التفوق الاقتصادي والدعائي أوربة على احتكار (النقد) والحكم وتوجيه الفن وجهة واحدة ، واعتبار ما أنتجه الفن الاوربي هو نهاية المطاف في (الفن) ، وان علينا الاتجاه الى المدارس الفنية الاوربية بمفهومها الخاص ، وعلينا أن نقلد ما قدموا لنا . لهذا علينا أن ندرك (خطورة الغزو الثقافي والفني) لنا ، وما يحمله هذا الغزو من مفاهيم عنصرية أحيانا ، وفق الرغبة الدائمة لأشعارنا بالدونية تجاهه ، لاثبات عجزنا ، وابقاء الدول المستهلكة مستهلكة للبضائع والافكار في نفس الوقت .

وان أهمية النقد وضرورته الملحة تنبع من ادراك خطورة هذا الوضع ، ومن وعيه لضرورة التصدي لهذه الافكار ، ومن فهمه للتجارب الفنية العربية التي انطلقت من التأثير بالفن الاوربي ، لكنها عمدت الى التفاعل مع البيئة المحلية والعربية ، وبحثت عن قيم فنية وجمالية عربية جديدة ، وعلى الناقد بلورة تلك الجماليات الجديدة ضمن دراسات فنية واعية ، تأخذ على عاتقها التصدي للغزو النقدي الخارجي ، وايصال الفن للناس على حقيقته ، وربط العرب بتراثهم العريق ، وانتاج فنانينهم الاصيل ، الذي ارتبط بالواقع العربي .

واذا ادركنا خطورة التحديات الثقافية التي نواجهها والتي تسعى لاستلابنا وتحويلنا الى كم مهمل ،

وما تمارسه الامبريالية والصهيونية من محاولات مختلفة لتصفية الوجود العربي ، واستبداله بوجود آخر على هذه الارض ، وما تسعى اليه من محاولات للتشكيك في الابداع الفني المعاصر ، نستطيع أن ندرك خطورة المعركة التي نخوضها ، وما تفرضه علينا من تجنيد الطاقات كلها لزجها في معركة المصير ، وما تستلزمه المعركة من بناء نقد فني واعٍ قادر على تقديم الحقائق ، وقادر على الوقوف بوجه التضليل الايديولوجي ، ويبرز الحقائق البسيطة الهامة ، لان ما تروجه الدعايات لا يتفق مع الحقيقة ، وأن الحق الثابت في الارض ، هو حق مشروع لا يمكن انتقاصه وذلك لان هذا الحق قابل للدفاع عنه ، لانه خالد ومستمر استمرار تراث هذه الامة ووجودها .

وان توجه النقد الفني الى الفن العربي وابراز ما فيه من أصالة ، وما قدمه من ابداع ، هو الوسيلة للتأكيد على الوجود العربي المستمر ، وعلى العطاء المتجدد الاصيل ، وهكذا تتأكد بعد كل معركة ، وكل تحدٍ ، قدرة شعبنا على الابداع واستمرار هذه القدرة ، وعلينا ان نصوغ هذا (نقداً فنياً) ونقدمه للعالم لتأكيد هويتنا ، وانتمائها والتعريف بابداع فنانينا المتجدد ، لنقف بوجه التشكيك الذي يمارس ضدنا ، والذي تمارسه القوى الامبريالية والصهيونية لتشوه الحقائق ، وتسرق التراث ، وتدعي التفوق .

ولنا في ماضينا وابداع فنانينا ، ما يساعدنا على خوض معركة (النقد الفني) لتأكيد الهوية المستقلة عن التبعية والدفاع عن أهداف امتنا ، ووجودها ، وعلينا أن نبث ذلك كله على شعبنا ، حتى نزرع الثقة في النفوس بقدرة امتنا على المقاومة الثقافية ، وعلى التصدي ، ونقدم ذلك للعالم كدليل على احقية هذه الامة بالحياة ، ودورها الانساني ، واهمية ما تقوم به اليوم من تصدٍ لخطر صهيوني وامبريالي وعنصري ، يسعى لنشر ايديولوجيات مضللة ، وخلق عنصرية جديدة ، ونازية عرقية على ارضنا المقدسة ، وان معركة امتنا هي معركة الانسانية جميعا في صراعها ضد الشر والعدوان .

وهكذا تتحول الحقائق النقدية وتستخدم كأسلحة من أجل خدمة أهداف أمتنا ، وذلك يؤكد على دور النقد الفني كايديولوجيا ، ومهماته المرحلية كوسيلة دفاع عن الحقيقة ، ومهماته الحضارية على المستوى المحلي والانساني والقومي .

واخيراً

ولنتساءل في خاتمة هذا البحث ، ما يترتب علينا من المسؤوليات حتى يصبح (النقد الفني) ـ فعلا ـ في خدمة قضايانا القومية ، ويحقق الاهداف الرئيسية التي تحدثنا عنها ؟

ـ لا بد لنا من أن نبدأ من اعادة النظر في كل الامور النقدية السائدة ، لنضعها في وضع المدافع عن قضايانا ، وخصوصا المناهج السائدة التي تردنا كل يوم والتي ترتبط باوضاع بلاد اخرى وظروف تختلف عن ظروفنا .

وبالتالي ايجاد المدارس الفنية المحلية ، والبحث عن المفاهيم الجديدة التي يقدمها فنانونا العرب ، وذلك وفق تقويم جديد ، كيلا يرتبط النقد بالاتجاهات الغربية المعروفة وحدها ؟!

فاذا كانت الاتجاهات الواقعية معروفة في العالم ، لكنها اتخذت الاشكال الملائمة لظروفنا ، وأدخل الفنانون عليها التعديلات الفنية المختلفة ، وبالتالي حين نتحدث عن الواقعية عندنا ، يجب أن ندرك أن هذه الواقعية ليست واقعية (كوربيه) مثلا ، وليست نسخاً عن هذا الفنان .

وينطبق ذلك على التجارب التعبيرية والسيريالية التي تأثر فنانونا بها ، ولكن هذه التأثيرات أعطت للتجارب التعبيرية صيغة خاصة ، وكذلك هي حال (السيريالية) ..

ولهذا لا نستطيع القول بأن (التعبيرية) الموجودة في الوطن العربي تماثل (تعبيرية مونش) أو حتى تعبيرية (كوكوشكا) ، ونحن على ثقة بأن السيريالية التي عرفناها ، تختلف جذرياً عن سيريالية (سلفادور دالي) أو حتى (ميرو) ؟

وكذلك هي حال الاتجاهات التجريدية التي اعتمدت على اشكال وعناصر مختلفة ، وقيم فنية لها صلتها بالتجارب المحلية .


يوسف الاحمد ـ كتابة عربية



نعيم اسماعيل - بيروت / ١٩٧٣/

وان وجود تجارب تأخذ من (التراث العربي) أو من العناصر الفنية العربية ، وهذا يعني أن الفن العربي يستقل عن الفنون الاخرى في ظاهرة خاصة ، لا نرى مثلها في بلاد أخرى ، وهي ظاهرة (المدرسة العربية الحديثة) ، وهي اتجاهات فنية لها خصوصيتها ، واهميتها على مستوى الوطن العربي ككل ، ويمكن أن تلعب دوراً كبيراً في تقريب الوطن العربي وتؤكد على وحدة المنطلقات ، وتلاقي التجارب وتفاعلها ..

وهذا يعني أن جميع الاساليب النقدية السائدة ، والوافدة ، لا تستطيع أن تفسر هذه الاتجاهات الفنية وعلينا ايجاد (نقد فني عربي) يلتصق بهذه التجارب ، ويعبر عنها ، لان وجود (فن عربي معاصر) ، و (فن عربي حديث) ، يستلزم بالضرورة وجود اتجاهات نقدية عربية ، ومدارس فنية عربية ، وبالتالي وجود (تذوق فني عربي) و (مقاييس نقدية عربية ترتبط بالتراث العربي ، والانتاج العربي المعاصر) .

وهذا يعني أن علينا الابداع في ابتكار الاتجاهات النقدية ، حتى نتجاوز المقاييس الوافدة من النقد العالمي ، وتوجد المقاييس النقدية العربية التي تساعدنا على فهم الفن العربي الحديث ، وتساعدنا على تحليله وفهم ظروفه ، وتقديمه للعالم بابداع حضاري يماثل ابداع فنانينا .

الشام والتراث والانسان عند

سعيد تحسين

غازي الخالدي

عندما صدر كتاب عن سعيد تحسين عام (١٩٤٨)، كانت سورية تحتفل بالعيد الثاني لجلاء القوات الفرنسية عن البلاد، وهو اول كتاب بالقطع الكبير (٣٤ × ٣٠ سم) يصدر عن فنان عربي، باللغة الانكليزية، وكان عنوانه (لوحات عن الشرق) للفنان سعيد تحسين.

وكان من اهم اللوحات في هذا الكتاب لوحة تمثل الاعتداء الفرنسي على البرلمان، ولوحة (ابو العلاء المعري)، ورسالة الغفران، وعرس في ريف دمشق، وعرس في بيت دمشقي عريق، وحي النوفرة بدمشق، وصلاة الجمعة في المسجد الاموي، وصلاة في مسجد الولي، وزيارة لوالي دمشق اسعد باشا العظم.

واول انطباع تخرج به وانت تتأمل هذه اللوحات، هو مدى عشق هذا الفنان لمدينته، لوطنه، لتراثه العربي الاصيل.

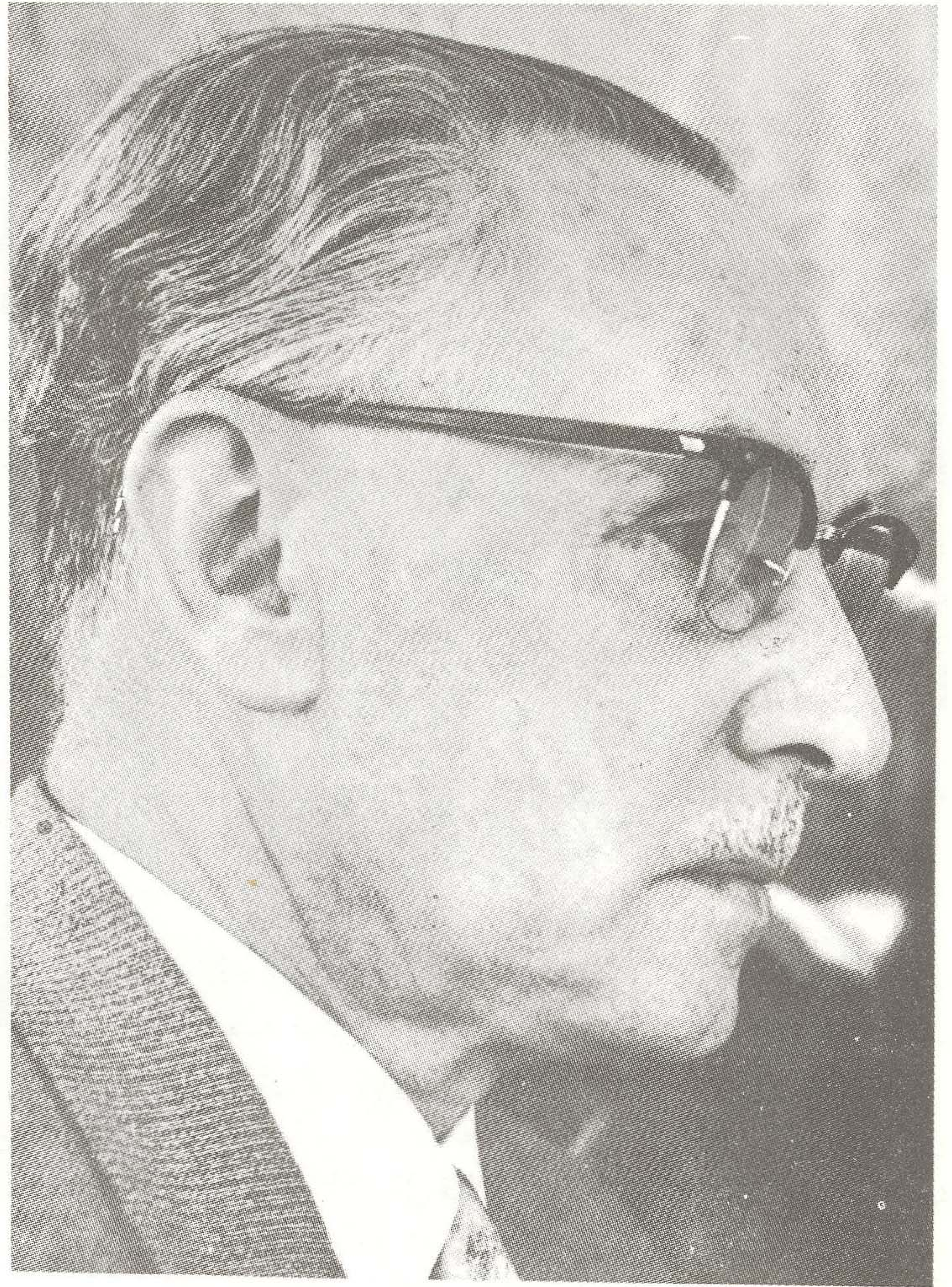
هذا الحب الذي ترجمه الى شبه عبادة، الى درجة الصوفية، في رسم جزيئات الجزيئات في كل جزء لاتزيد مساحته عن سنتمتر مربع واحد.

انه لم يكن يرسم، ليسجل واقعا معينا، بل كان ينقل حبه لهذا الواقع، وعشقه لهذه الحياة، من خلال الغوص في كل تفاصيل المكان، حريصا على هوية الوطن، الجميل، العريق، الخالد. من الواضح جدا ان طابع الاخلاص هو الشكل الاهم في عمله، هذا الاخلاص الذي وصل الى درجة التفاني، حتى الوجد، وهي اعلى مراتب الحب، يظهر في اعماله عن دمشق، وحياة دمشق، لم يرسم حارات دمشق، ولابيوت دمشق، ولا اثار دمشق، حبا بالمدينة مجردة عن الحياة، بل كان الانسان هو بطل هذه اللوحات وهو الذي اعطاها الحياة، واعطاها معنى الوجود التاريخي، والاجتماعي.

وقد يخطر على الباب الاول وهلة، انه فنان تسجيلي، أو فنان مؤرخ، ولكنه في الواقع كان فنانا شعبيا، فنانا يرسم الحياة الشعبية، يرسم الشام من قلب الشام، يرسم الشام من انسان الشام، يرسم الشام وهو يحب الشام رمز وطنه الكبير سورية، يرسم الناس وهم يحتفلون بافراحهم في ضواحي الشام، وكأنه يريد ان يقول لنا. هذا تراثكم العظيم، الذي خلقه اسلافكم الاصيل، المواطن العربي، الذي هو وارضه، وتاريخه، يشكل التراث الخالد لهذه الامة.

لذلك عندما نستعرض هذه الاعمال، نقول وللوهلة الاولى: انها تعبر عن الشام، ورسامها من الشام.

عندما يتحدث التاريخ عن الرواد، يبقى سعيد تحسين أول رائد لفن التصوير في سورية، صحيح انه عاصر توفيق طارق، ولكنه بكل تأكيد سبقه في حبه لوطنه، وأرضه، وشعبه، وتراثه.



الفنان الراحل سعيد تحسين

فالذي يحب وطنه ، يتابع هذا الوطن في كل مرافق حياته ، في كل ما يؤكد هويته العربية ، الاصالة كلها.
ليس من المعقول أن يتحدث التاريخ عن الشام، دون أن يكون (سعيد تحسين) عنصرا هاما من ركائز هذا التاريخ الحضاري الطويل ، والشام هنا هي العروبة، هي العرب في توهج تراثهم الذي لايماثله تراث في العالم كله .

وكل من رسم الشام ، رسم الاحياء ، والبيوت والحواري ، أو رسم الناس الذين يعيشون في هذه البيوت والحواري ، والاحياء ، أن (سعيد تحسين) فقد رسم الحياة كلها من داخل المدينة ، من قلب ما يميز هذه المدينة العريقة ، التي تمثل بالنسبة له سحر الشرق ، وجمال الفن الاصيل ، وعمق حب الانسان لارضه وبيته ، وحارته ، وتقاليده وعاداته ، وحتى معتقداته .

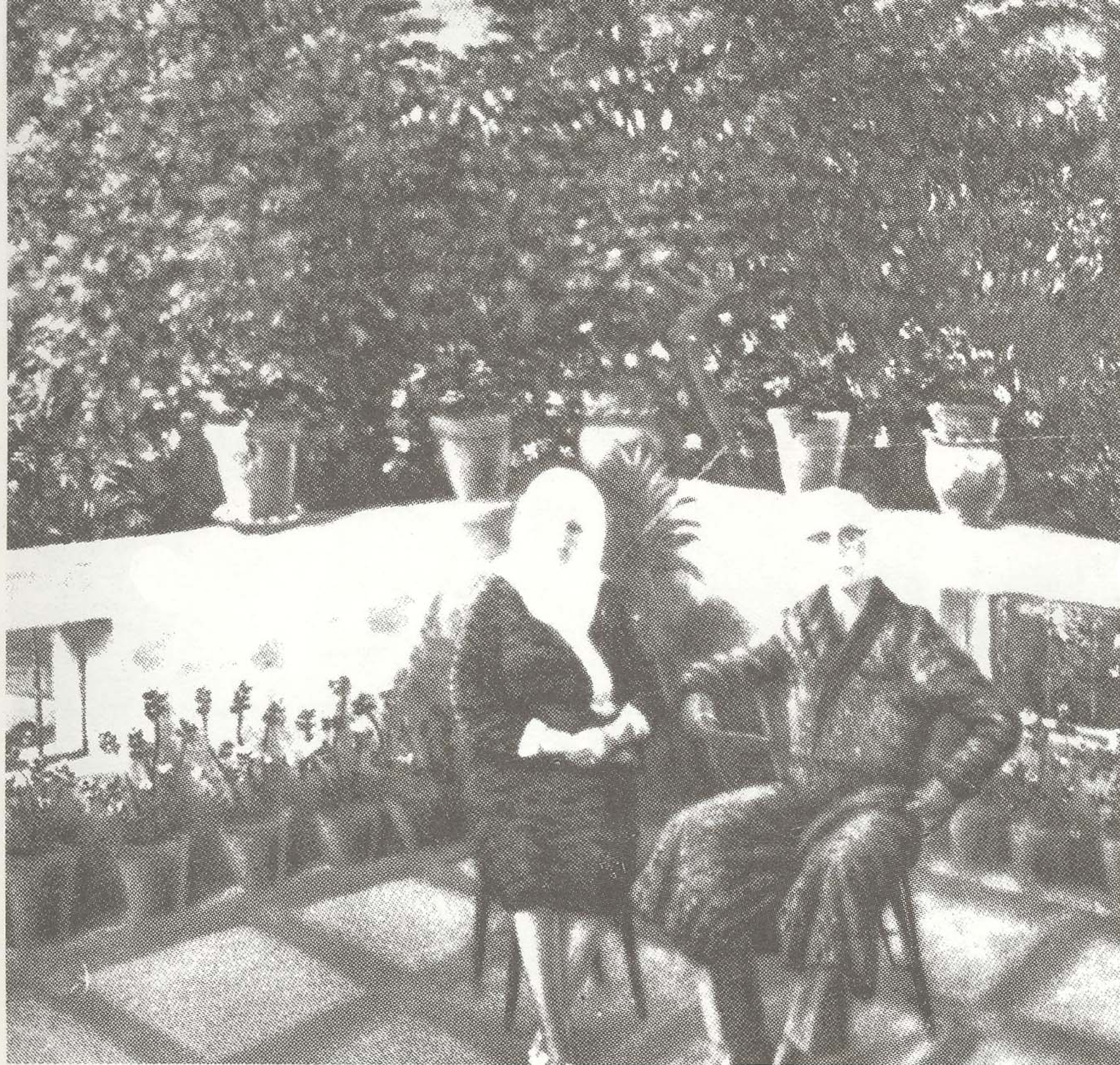
لم يرسم الزخرفة على الجدران في الاموي ، لمجرد حبه للزخرفة ، ولم يرسم سقوف البيوت الدمشقية. حبا بما جاء فيها من رسوم وزخارف وآيات قرآنية، ولم يرسم حواري دمشق ، اعجابا بعمارتها التقليدية، بل رسم كل ذلك ليؤكد الهوية العربية الاصلية المتميزة بكل زخمها ، وبكل عمقها ، وبكل الحب الذي مارسه الصانع الدمشقي الذي ساهم في تجميل الشام ، لتكون مدينة متفردة في العالم ، تسمى بحق ، قلب العروبة النابض ..

رسم الانسان العربي في دمشق ، مناضلا ضد فرنسة في لوحته (صمود الحرس أمام اعتداء فرانسا على البرلمان) رسم الانسان العربي وهو يمارس، اجمل طقوسه الاجتماعية الاصيلة في عرس ضواحي الشام، رسم الانسان العربي وهو في أجمل مساجد الاسلام، في الاموي ، رسم الانسان العربي وهو في أعرق بيوت العرب رسم الانسان العربي وهو يتأمل في سحر الطبيعة وجمال البيت والحارة الدمشقية القديمة ، حتى (ابو العلاء المعري) رسمه من خلال رسالة الغفران ، رسمه عربيا ، متصوفا ، فيلسوفا ، يضاهي ، فلفسة الخير والشر في فكر طه حسين ، وكل من كتب عن الحساب الاخير .

لقد كان (سعيد تحسين) حريصا على الهوية العربية وانما ، هذا ابرز مايميز مجمل أعماله، هذه هوية التي اظهرها بهية ، مشرقة ، متألقة ، رسمها وهو يعتز بها ، ويفخر بمواصفاتها المتفردة امام كل تراث العالم القديم والحديث ، ومن هنا تأتي اهمية اعماله وسبب خلودها .

رسم الانسان الجميل في المكان الجميل الذي صنعه الفنان الدمشقي ، رسم الانسان الشعبي ، في المكان الشعبي الذي شكله الانسان ، وبناه بأيديه، ووضع فيه خلاصة خبرته في الفن والعمارة ، والتصوير، والزخرفة ، حتى وهو يرسم المصلين في المسجد ، لم يكن يقصد مجرد رسم العبارة ، أو الصلاة ، كان يرسم خلود المكان ، والتعاطف الكبير بين الانسان والمكان الذي صنعه بيديه ، لذلك لم يركز ابدا على وجوه المصلين في (صلاة الجمعة) ، بل رسمهم من الخلف، لانه يريد أن يقول لنا : [انظروا الى جمال هذا الصرح الحضاري المعماري العظيم في بهو المسجد الاموي ، الذي حقق ويحقق السعادة والطمانينة للانسان العربي وهو يتأمله او يزوره ، أو يصلي فيه ، اذن لم يكن الهدف دينيا فقط ، كما يبدو للوهلة الاولى ، انه يركز باستمرار على علاقة المكان بالانسان .

ان سعيد تحسين يمثل مدرسة قائمة بذاتها ، مدرسة حب الوطن والدعوة ، لحفظ تراث هذا الوطن، كأنه يدعونا وبالحاح الى التأمل ، والتأمل الطويل ، بما



الفنان سعيد تحسين

يتفرد به هذا الوطـن ، من معالم اجتماعية وانسانية، وحضارية ونضالية في وقت واحد .

والشيء المدهش في معظم ماكتب عن تاريخ الفن في سورية ، أنه لم يعط هذا الفنان الرائد حقه ،وما يستحق من دراسة ، وتحليل ، بـل كـدور رياوي أساسي في وضع اللبنة الاولى لفن التصوير الواقعي في سورية الحديثة ، يتحدثون باسهاب عن (توفيق طارق) و عن (عبد الوهاب ابو السعود) وعن (خالد معاذ) و (رشاد مصطفى) و (محمود جلال) و (انور علي الارناؤط) و (زهير صبان) و (غالب سالم) و(سهيل الاحدب) و (ميشيل كرشه) وهم يعرفون جيدا ان (سعيد تحسين) هو الاسبق والاكثر وضوحا سواء في الأسلوب أو في التعبير عن أصالة هذا الوطن الحضارية

كلهم رواد ، ورواد نعتز بهم وبدورهم ، في الحركة الفنية ، ولكننا ايضا لابد أن يعاد كتابة تاريخ الفن في هذا القطر ، بدء أن (سعيد تحسين) بكل تأكيد فقد كان رائدا حقيقيا في وقت لم يكن للريادة مفهومها العملي في ذلك الزمان فقد رسخ مجموعة قيم اجتماعية ، وحضارية ، وانسانية ، وقومية ووطنية لايمكن تجاهلها، ولا يمكن المرور بها بسرعة .

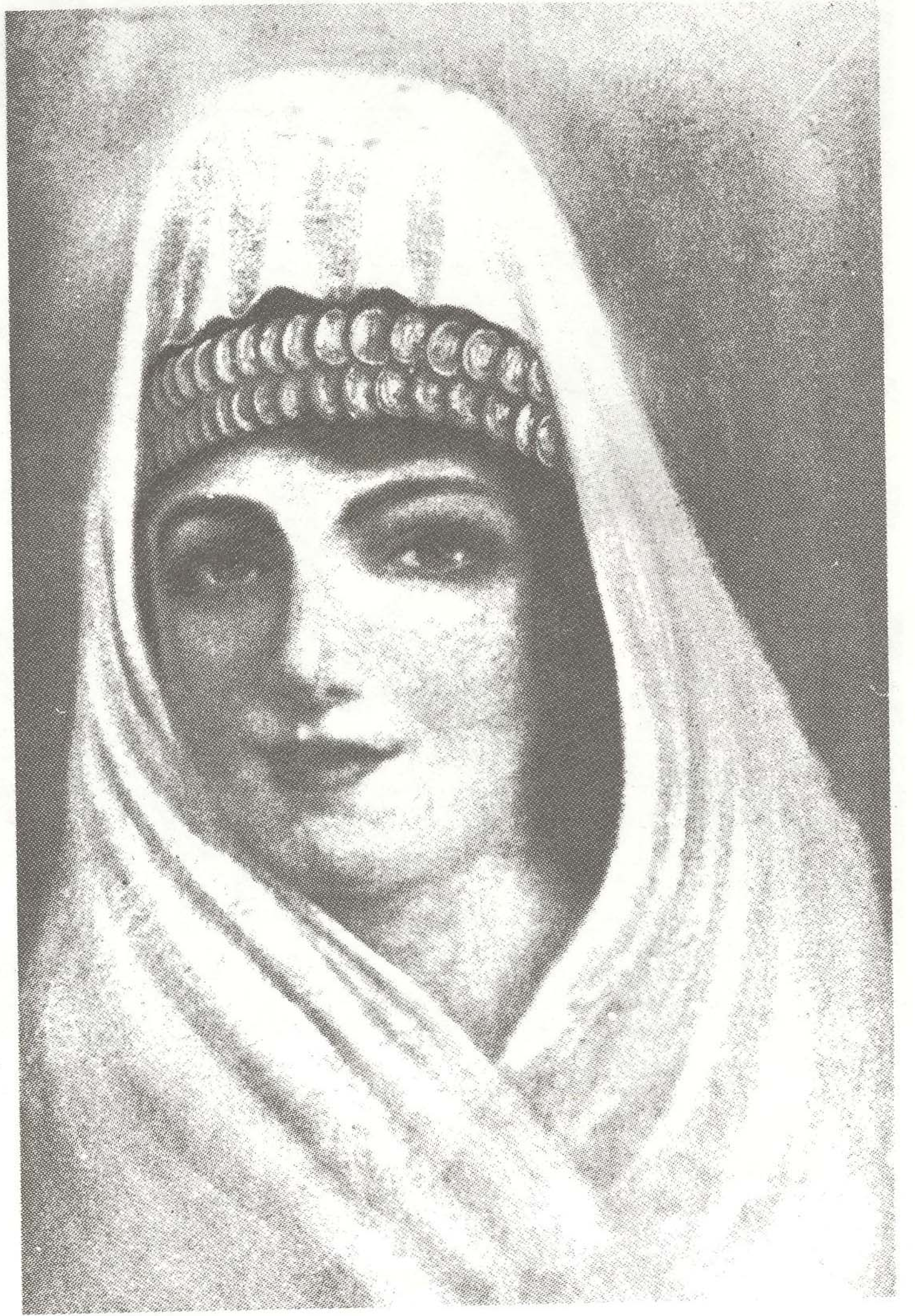
فسعيد تحسين نقطة مضيئة في تاريخ بلدنا ، ولعل نقابة الفنون الجميلة التي عملت على تكريمه في أيامه الاخيرة ، أوفت بعض حقه ، عندما سعت لمنحه وسام الاستحقاق السوري من قبل السيد رئيس الجمهورية، والذي منحه هذا الوسام ، تكريسا لقيمة وطنية ولقيمة حضارية ، تؤكد وفاء هذا الوطن لابنائه .. ممايجعلنا نتوسم الخير ، كل الخير ، بأن من يعمل باخلاص وحب لهذا الوطن ، لابد ان يقدره وطنه وشعبه ، ورئيسه.

فرحنا بوسام (سعيد تحسين) من السيد الرئيس حافظ الاسد ، فلقد سجل في تاريخ الفن في قطرنـا صفحة ناصعة بيضاء توجها رئيسنا لتكون من متممات عصر النهضة في بلدنا .

أن أحلى ما في الوطن ان يكون هذا الوطن وفيـا لابنائه ، يعطيه حقهم ، وينصف دورهم ، ويؤكداهمية هذا الدور في المساهمة في بناء صرحـه الحضاري ، ووطننا الام ، أول ما يمتاز به هو ، وفاؤه ، لكل من يساهم في تعميره وبنائه .

ماذا قدم سعيد تحسين للفن وللحركة الفنية ؟

لقد كان (سعيد تحسين) من اوائـل الـرواد



فتاة من جبل العرب

المؤسسين للفعاليات والانشطة الفنية العربية ، فقد اسس في عام (١٩٢٧) اول مدرسة لتعليم الفن في بيروت (بناية الغلاييني) ، كما كان رئيسا لتجمع الفنانين السوريين (الجمعية العربية للفنون الجميلة) **عام ١٩٤٢ ، وكان اول من طالب بتأسيس معهد للفنون في سورية ، وصدر مرسوم بذلك عام (١٩٤٤) ولم** ينفذ .

كان معلما وفيا ومخلصا لمهنة ، سواء في بيروت او بغداد أو دمشق او القاهرة ، حيث عاش لفترات متعددة مدرسا للفنون في معاهده ومدارس هذه المدن العربية.

لقد كان يقوم بالتدريس حبا بتعميم الفن وايصاله الى اكبر قاعدة جماهيرية ، وكان جل همه ان يتعلم الطالب ، أهمية الفن ، وضرورته في الحياة ، قبل ان يتعلم كيف يرسم ، وكيف يلون لذلك كان مربيا قبل أن يكون مدرسا للرسم .

كان من اهم تعاليمه أن نعود الى تراثنا العربي ، ونبحث في زواياه المنسية ، لنجد انفسنا فيه ، ولذلك ركز في تدريسه على اهمية الزخرفة العربية ، وعلى علاقتها بالعمارة ، وبالتالي الكتابة العربية ، ودورها التزييني الهام في اللوحات والسقوف ..

وكان يقول باستمرار : [اذا لم نعرف تاريخناعلى حقيقته ، لايمكن أن يكون لنا مستقبل ، والتاريخ الحضاري مكمل للتاريخ النضالي السياسي ، لذلك رسم معارك وحروب ووقائع عربية ، ركز فيها على جمالية الفارس العربي ، فوق حصانه ، والشجاعة ، والاقدام .

وأهم ما كان يميز أعماله الحربية هذه ، هو قدرته على على توزيع وتحريك حشود هائلة من الفرسان والخيول ، دون أي افتعال ، بل بكل حيوية ،وبكل دقة ، وكان من رسومه ايضا ، بعض المشاهد اليومية من حياتنا الشعبية ، مثل لوحته (المجلخ) ، والتي تعكس ظاهرة هامة من اسلوب تعامل الرجل مع المرأة في مجتمع صغير . وضمن حواري دمشق القديمة،مع التأكيد على جمالية هذه الحرف اليدوية البسيطة التي انقرضت هذه الايام ، واصبحت جزءا من التاريخ كان يطلب الى طلابه ان يهتموا بالحياة الشعبية وان يتابعوا بعض مظاهرها ، لانها هي جزء من تاريخ هذا الشعب ، جزء من حضارة هذه الامة ، واحد أركان تراثها الشعبي .

وقد استطاع من خلال ذلك ان يعمق لدى تلاميذه اهمية الاحساس بالانسان الشعبي ، وبحياته ،وبادواته، وبالمكان الذي يعيش فيه ، وبعطائه الجيد المخلص ، والجميل .

كل هذه الافكار كان يبشر بها اينما حل ،وكيفما تحدث ، لذلك يمكن أن نؤكد هنا دوره الريادي في مسيرة الحركة الفنية من الناحية التنظيمية في تأسيس مراسم وجمعيات ، هذا الدور الذي يذكره الاساتذة الرواد الآن امثال حماد وشورى ، وغيرهم ، ويعتزون بهذا الدور الذي كان سببا هاما في تحريك الفنانين وفي تأسيس منظمة شاملة تجمعهم كلهم ، لذلك تبقى تجمعهم ، وفي المبادرات التي تمت بعد ذلك من أجل تأسيس منظمة شاملة تجمعهم كلهم ، لذلك تبقى النواة الاولى للبداية الاولى وكانت هذه اليد ، هي (سعيد تحسين) ورفاقه ، فقد أثمرت واعطت افضل النتائج ، وعلى الاجيال أن تفخر بروادها جيلا بعد جيل، الرواد المؤسسون .. الذين وضعوا اللبنات الاولى .

وفي مجال التربية والتعليم ، برز دوره كما قلنا في أكثر من عاصمة عربية هذا الدور الذي ترك اثماره على أجيال الفنانين الشباب الذين درسوا على يد (سعيد تحسين) ، واستفادوا من خبراته الطويلة ،



المطهر

رغم انه لم يدرس بالاصل في معهد ، ولم ينل أي شهادة أكاديمية في الفن ، وكانت شهادته الفنية من صنع يديه ، من صنع خبراته المتراكمة ، من خلال عمله الدؤوب الذي لا يكل ولا يمل ، حتى اخر لحظة من حياته ، فقد كانت اللوحة بانتظار أنامله المشرقة باستمرار ، **فقد قال لي في اخر زيارة لمرسمه : (انني استعد لرسم لوحة جديدة) وهذا يعني أنه كان يرسم حتى الثمانين من عمره ، ولعل مرد ذلك يعود الى ذاكرته الحادة ، ووعيه الكبير ، ونشاطه الدائم ، وهذا من ابرز ملامح شخصيته .**

فقد كان حاد الزكاء ، قوي الذاكرة ، مليء بالحيوية والنشاط ، يفكر ، ويقرا ويرسم ، بآن واحد ، ويتابع نشاطات الحركة الفنية بكل همة ، وبكل عزم .

عندما التقينا به في منزله اكثر من مرة ادهشني في حديثه عن أعمالي وعن رسومي ، رغم أنه لم يرها من قبل ، فقد تابع ذلك من خلال الصحف ووسائل الاعلام ، ذكر لي اسماء لوحات لفنانين سوريين وعرب لم يخطر في بالي انه يعرفهم او سمع عنهم .

أما (نضاله السياسي) فقد كان مؤمنا بالسلام السلام العادل الذي يعطى للشعب العربي الفلسطيني حقه في العودة وتقرير المصير ، وكان يؤمن بالسلام العادل لكل البشرية ، ولكل العالم ، لذلك كرسنا جزء من حياته ولوحاته لهذه القضية ، وقد شارك في لجان مجلس السلم العالمي أكثر من مرة ، باعتباره من ابرز الفنانين العرب الذين عالجوا في لوحاتهم موضوع السلام ، والدعوة الى الاخاء ، والصداقة بين الشعوب



الجوع

المناضلة ، ضد الفاشية وضد الصهيونية ، وضد كل أشكال القهر والاستعمار .

ورسم أكثر من لوحة كبيرة عالجت مواضيع الحرب والدمار ، والقتل الجماعي ، رامزا الى الحرب بالشر ، والى السلام بالخير ، والى آلة الحرب ،باليد الشريرة المدمرة ، بالاداة القاسية التي لا ترحم .

لقد عالج الموضوع السياسي بطريقة الفنان غير المحايد ، الى انه كان يطرح فكره ، ويحدد موقفه من كل الموضوعات التي تعيشها امته ، لذلك جاءت لوحاته عن تاريخ العرب النضالي مثل (اليرموك ، وذات الصواري ، وحطين ، وصلاح الدين ، والعدوان الفرنسي على البرلمان ودير ياسين) جاءت معبرة عن موقفه من هذه الاحداث الكبيرة في تاريخ امتنا النضالي

كان يصر على أن يرسم العربي منتصرا ، وقويا وصلبا ، ومناضلا وقويا ، وكان يصر على طرح هوية العرب بالصورة التي عرفها التاريخ عن العرب ، وهذا هو أهم منطلقاته الفكرية ، وهو الاعتزاز بالعرب ، وبالعروبة ، وبكل ما جاء عن العرب وعن العروبة ، على المستويين السياسي والحضاري .

لذلك يمكن اعتبار أعماله هي دعوة مباشرة لتأكيد الهوية العربية بأنصع صورها ، واجمل حلتها ، وأصدق ابعادها .

ومن هنا نستطيع أن نفسر كيف ترجم سيدتحسين حبه لوطنه ، حبه لتراثه ، حبه لتاريخ امته ، الى لوحات كانت كالعبادة ، كالتصوف ، كالعشق الخالد بكل هذه الامجاد ، في الحضارة ، وفي النضال القومي.

وكما كان يعتز سعيد تحسين بهذه الحضارة وهذا النضال القومي ، نحن نعتز ايضا به رائدا ، ومفكرا ، وفنانا عربيا ومناضلا أصيلا كان القدوة في الاخلاص والاول في الوفاء لهذا الوطن ولهذه الامة .



يوم القيامة

أما عن أعماله ، وتراثه الكبير الذي تركه لنا ، للاجيال ، فهو كبير ، وموزع بين عدد من الاقطار العربية في مصر ولبنان وبغداد ودمشق .

واذا حاولنا ان نتأمل وندرس هذا التراث الكبير يمكن ان نلاحظ الامور التالية :

اولا : اهمية وجود الانسان كعنصر فعال جميع اعماله ، فسواء في موضوعاته الشعبية ، أو السياسية او الفكرية ، نجد تمجيد الانسان دوره الخير ، والبناء والقوي ، في جميع هذه الاعمال ، فهو يرفض الخمول ويرفض الضعف ، ويرفض الذل ، ويرفض كل أشكال القهر .

الانسان عنده يعمل باستمرار ، في اللوحات الشعبية ، الانسان عنده يقاتل ويصمد في اللوحات السياسية ، الانسان عنده يفكر ، ويعمل بدأب لاحدود له في الموضوعات الانسانية والحضارية ، والفكرية العامة .

ثانيا : الحركة الدائمة لكل عناصر اللوحة ، حتى الشمس ، يحرك ضوءها لصالح تكوين اللوحة من رسمه للاحياء والحواري الدمشقية ، هذه الحركة نلحظها بكل دقة في جميع أعماله ، حركة الحصان بكل عنفوانه ، حركة الفارس الذي يقود هذا الحصان ، حركة طبيعية ، في اقصى حالات الاندفاع .

حركة الرجل الذي يمارس مهنة شعبية ، وفي حي شعبي ، حركة نلحظها حتى في العرس الشعبي ، حيث لا يترك رغم زحمة الناس في العرس ، لا يترك أي شخص في اللوحة ، الا ويرسم له دوره بدقة ،

يمارسه ضمن سمفونية من الالوان ، وملحمة بشرية تكاد لا تهدأ .

وكذلك في العرس الشعبي في ريف دمشق ، لا يترك زاوية من اللوحة ، ولا جزء منها الا وله وظيفة وله حركة ، وله دور هام في تكوين اللوحة ، ممايحقق لديه التكامل بين العناصر البشرية ، والاشكال المعمارية والخيول ، والادوات المساعدة للتعبير عن الفكرة التي يريدها .

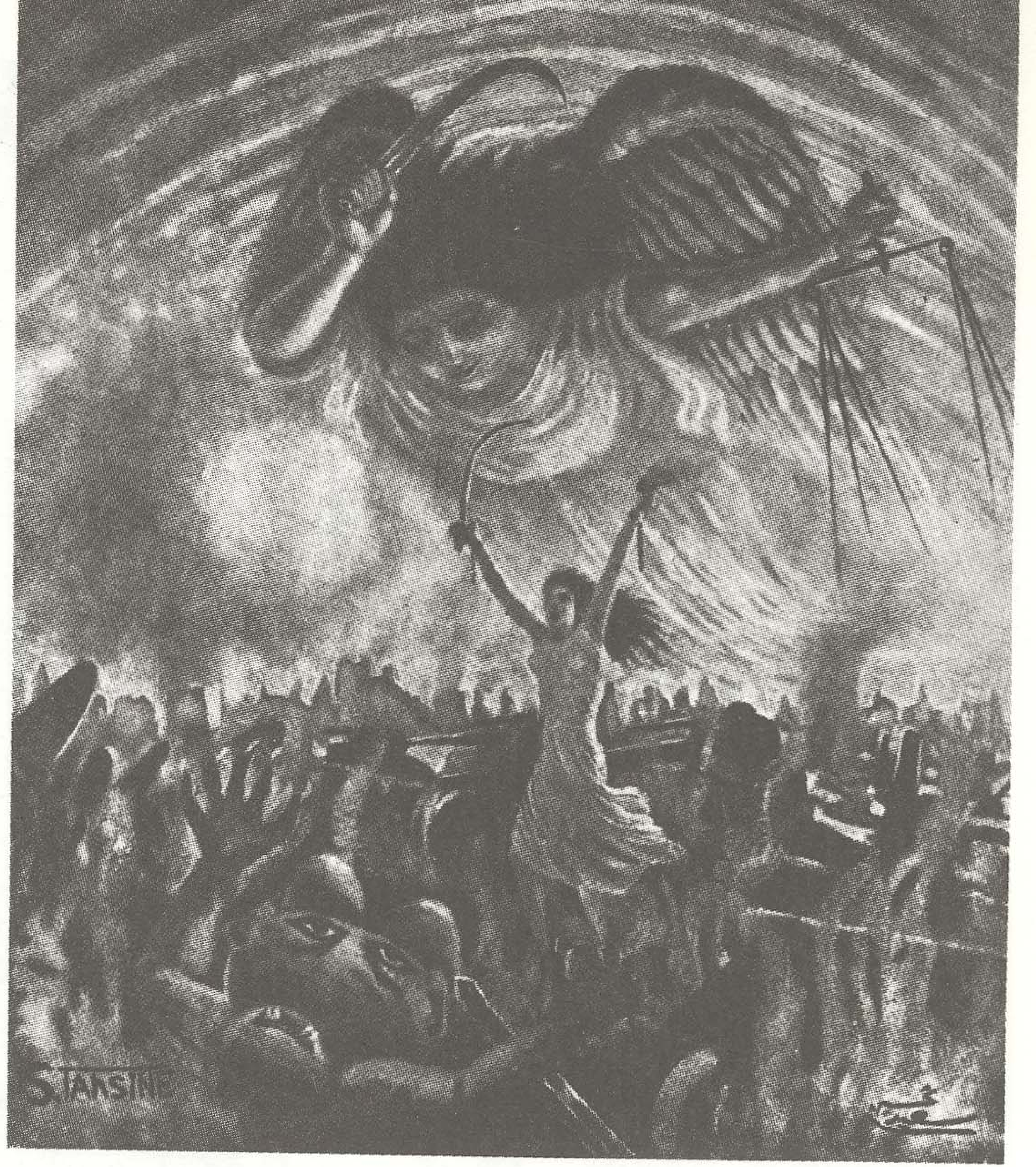
وحتى في لوحاته التاريخية التي يثبت فيهاجمالية التراث العربي ، والزخرفة العربية في لوحة صلاة الجمعة ، او لوحة زيارة الى قصر العظم ، نجد الانسان هو محورها الاساسي ، ومن خلاله تجد الجو المعماري والعربي الشامخ ، يطل من وراء الناس ، ليحقق وجوده ، وبكل وضوح ، وبكل ورقة ، وبكل جمال .

ثالثا : ان الذي يسمع عن مجمل اعماله والطريقة التي عالج بها موضوعاته ، قد يظن ان سعيد تحسين فنان تسجيلي ، وهذا خطأ كبير ، لان الفنان لم يكن مسجلا لواقع ، بل كان شاهدا على هذا الواقع ، يرسمه من وجهة نظره هو ، ومن خلال رايه هو ، لذلك كانت افكاره ، التقدمية ، أفكاره الثورية ، أفكاره المشبعة بعشق الوطن ، والارض والتراث ، والانسان العربي ، هو شغله الشاغل ، لذلك كان يتناول الجوانب المضيئة من تاريخ امتنا ، ونضالاتها المشرفة ، كان يعالج حتى الموضوعات الشعبيةالبسيطة ويعرفها من خلال احترامه لهذه الموضوعات ، كجزء من تقاليد رائعة واصيلة ، ومتفردة .

لذلك لابد من اخذ هذا الجانب الايجابي في تأمل مضمون لوحات (سعيد تحسين) أن مضمون اعماله هو دعوة مستمرة لحب الانسان العربي ، وحب تراثه وحب تقاليده وعاداته ، والتي تتمثل بالوطن كله .

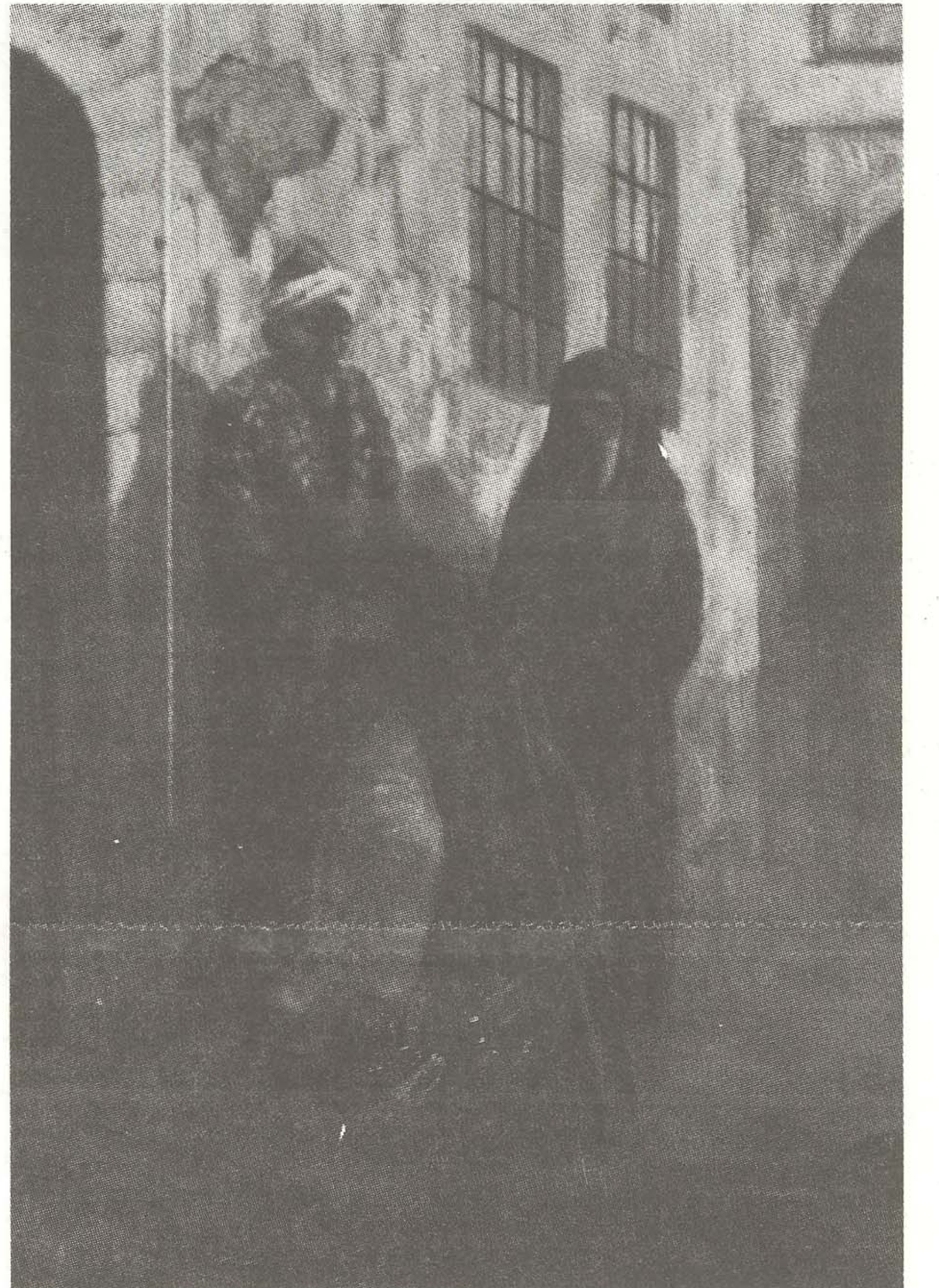
رابعا : اسلوبه في اللون

اللون عند سعيد تحسين ، خاص ، ومتميز ، يعتمد على فكرة التضاد اللوني أقصى اللون البنفسجي الداكن ، واقصى اللون الاصفر (النابولي) المضيء ، يستخدم هذين اللونين بذكاء شديد ، ليوحي بالحركة والحيوية في أرجاء اللوحة ، فيترك للعين فرصة هامة للتنقل بين جميع اجزاء اللوحة ، معتمدا على عنصر المفاجأة بين الظل والنور ، فبعض شخوصه تأتي في الظل ، وفجأة تجد ان جانبها مساحات وزوايا تشع بالضوء ، هذه المسألة جعلت اعماله لها طابعها الخاص كما أن المعايشة اللونية التي يستخدمها لتوحد بين العناصر المعمارية والعناصر البشرية ، هي من ابرز سماته الفنية ، فلا تشعر بلحظة ما ان هناك تنافرا بين الانسان والمحيط الذي حوله ، بل تجد الالوان تتكامل وتعيش في جو من (الهارموني) أي الانسجام



الجلاء

المجلخ



سجل

ضبط الجلسات

المرسوم الجمهوري المؤرخ في ٧ أيار ١٩٤٤ رقم ٤٧٢

بتأسيس معهد الرسم والنحت التابع للجمعية العربية للفنون الجميلة بدمشق وتعيين مؤسس الجمعية ورئيسها الفنان محمود سعيد تحسين رئيساً لمعهد الرسم والنحت.

المرسوم نشر في الجريدة الرسمية

مرسوم تأسيس معهد الرسم/١٩٤٤

جلسة استثنائية

للبحث في المنهج الذي سيبدأ في معهد الرسم والنحت

٧ آذار ١٩٤٤

٢

اجتمعت الهيئة الادارية المؤسسة مساء يوم الثلاثاء في ٧ آذار ٩٤٤ وحضر كل من السادة: سعيد تحسين، والدكتور الكواكبي، ومحمود جلال، ومحمود حماد وعدنان جباصيني وانور علي. وجرى البحث حول المنهج وتنقيحه والاتفاق على مواده الاساسيه. فقرأه السيد محمود حماد وأبدى جميع الاعضاء آراهم في شتى مواده.

وكان قد كُلف الاستاذ جلال بتوسيعه حسب البرامج الاوربية. وبعد أن تم تنقيحه نال الموافقه الاجماعيه على مواده. ووضعت له مقدمة مع شروط القبول للطلاب وإعطائهم الشهادة الفنيه من المعهد بعد اجتيازهم المرحلتين في الدراسة: وهما المرحلة التحضيريه والمرحلة الأخيرة التي يدرس فيها ناحية الاختصاص. ولم تضع اللجنة مدة معينة لكل من هاتين المرحلتين بل تُرك أمر اجتيازهما عائداً الى موهبة الطالب نفسه. كما قررت قبول الطلاب اثناء العطلة الصيفيه بصفة تلميذ مداوم. وتقرر أن لا يعطى التلميذ الشهادة الأخيره إلا اذا اجتاز ستة فحوص بشكل مرضي كل ثلاثة في مرحلة من احدى المرحلتين المذكورتين. وعلى ذلك كتب ضبط هذه الجلسه.

جلسة استثنائية للهيئة الادارية المؤسسة

عضو | المحاسب بالوكالة | امين السر بالوكالة | المدير الفني | المفتش | الرئيس

الجلسة الثالثة

٣

مساء الخميس ٩ آذار ١٩٤٤

اجتمعت اللجنة الادارية وحضرها كل من السادة الآتية اسماؤهم :
السيد سعيد تحسين، محمود جلال . محمود حماد . عدنان جباصيني ، انور علي .
وكان الدكتور جميل الكواكبي مسافراً خارج دمشق وقد اعتذر عن عدم حضوره هذا الاجتماع .
تكلم الرئيس عن اقتراح السيد حماد بخصوص اليانصيب ، فتقرر أن يكون حول عدة لوحات فنية وأجل العمل بذلك لأمد غير بعيد .
ثم قرأ السيد حماد البرنامج المنقح فوافق عليه نهائياً جميع الاعضاء ، وجعلوا للتلميذ الناجح ستة دورات يقدم بنهاية كل واحدة منها فحصاً يرتقي به للثانية ومدتها أربعة أشهر فيكون مجمل الدراسة للتلميذ سنتين يحصل بعدها على شهادة المعهد في ناحية اختصاصه . ثم ختمت الجلسة المخطة في هذه الصفحة

العضو | وكيل المحاسب | وكيل امين السر | المدير الفني | المفتش | الرئيس

الجلسة الثالثة للهيئة الادارية

في الدرجات (التونات) اللونية بين الانسان وبين الاشياء المحيطة به ، ويظن المتأمل لاعماله انه يغرق بالتفاصيل ولكنها تفاصيل اجمالية ، وليست تفاصيل تشريحية ، تسجيلية ، لذلك نجد شخوصه في لوحات البيئات الشعبية ، ولوحات المعارك ، ليست محددة الملامح الفوتوغرافية ، بل هي لمسات من فرشاته الحنونة ، الشاملة للحركة العامة ، اكثر من دعولها في التفاصيل الجزئية ..

لذلك فهو يرسم بالخط اولا ، ثم ينوب عنه باللمسة اللونية العريضة ، التي تشعرك بالضبابية العامة التي توحد موضوع اللوحة كلها ، هذه الضبابية مقصورة على اللون في الوجوه وعلى الملابس ، اكثر منها في رسم تفاصيل الزخارف والتزيينات المعمارية في نفس اللوحة . حتى عندما يستعمل اللون الاخضر والاحمر ، فانه يوظفه بشكل يتعايش وبهدوء كامل مع اللونين الاساسيين البنفسجي الداكن والاصفر المتوهج ، وكذلك اللون الازرق (الكوبالت) والازرق (الالترامارين) والازرق (البروسي) ، يستخدمها بدقة وبحذر شديد ، ولا يضعها بكل طاقاتها التقنية لذلك نجد الوانه مركبة ، وذات وحدات متسلسلة الدرجة الحرارية في التعبير عن المساحة التي يضعها فيها ، ويخفف من حدتها بدمجها مع ألوان اخرى كالابيض ، والاصفر ، والسماوي الفاتح .

أما اللون البرتقالي ، فهو لون يستخدمه بحذر أيضا ، ويجعله يعيش بانسجام وهدوء مع بقية الالوان دون أي نشاز ، أو تنافر ، لذلك من يتأمل اعماله لأول

وهلة ، يرى فيها مجموعة هائلة من الالوان ، ولكن بعد أن يتناولها بهدوء أكثر ، يجد نفسه أمام تكامل لوني رائع بين الالوان الحارة وقمتها البني (فينسيان ريد) والاحمر (الفير مليون) وبين الازرق (الكوبالت) وبقية درجاته المتسلسلة حتى يصل الى اللون الابيض المكون من مجموعة ألوان شفافة متقاربة الدرجة اللونية

خامسا : التكوين : له طريقتان اساسيتان في تناول التكوين ، فعندما يتناول موضوعاته التراثية ، يركز على البناء المعماري بشكل اساسي في القسم الاعلى اللوحة ، ويضع اشخاصه في القسم الادنى من اللوحة على شكل شريط عرضي من أول اللوحة حتى اخرها ،

بينما في تكويناته الفكرية ، وموضوعاته الانسانية او الفلسفية العامة ، التي يطرح بها أفكاره نحو السلام ونحو العدالة ، ونحو الخير ، فانه يستخدم عنصرا بشريا يتوسط اللوحة ، ويحيط به مجموعة بشرية كبيرة تحيط بالشكل الأساسي المستخدم في نصف او في مقومة اللوحة ، كما نرى ذلك بوضوح في لوحاته (رسالة الغفران) ، أو (لوحته العدالة) ، أو (لوحته الاستعمار) ، فهو يوظف عناصره واشكاله المتممة لتوضح الفكرة المطروحة بالحاح ، وهذا ما جعل استخدامه للرمز اساسا في أعماله هذه ، فالرمز هنا ، اما يد أو وجه أو انسان يطير فوق السحاب يحمل ادواته معه ، ليعبر بها عن الفكرة ، وحتى تتكامل عناصر التكوين عنده يحاول أن يحرك الغيوم في السماء ، لتساعد في توضيح حركة الانسان الذي يحبط بها من ثلاثة جوانب ، مستخدما التدرج اللوني بحيث تشكل بمجموعها هالة لتؤكد اهميتها في وجودها في اللوحة كعنصر تشكيلي رئيسي .

ويحب (سعيد تحسين) استخدام ضوء الشمس، كعنصر تشكيلي يربط بين جميع عناصر اللوحة مع الارضية ، كما فعل في لوحته عرس شعبي ، ولوحته (زيارة الى الولي) ولوحته (حي النوفرة في العمارة) .

فهو يرسل خيوط الشمس ، وما تتركه عناصره من ظل ، على أرضية اللوحة ، حتى لا يترك الارضية مجرد مساحة صماء باهتة ، بل يحركها بهذه الطريقة التي تجعل من كل جزء في اللوحة له دور أساسي في التكوين .



أبو العلاء المعري

هذه بعض الميزات التي تظهر في أعمال (سعيد تحسين) ولم تأت هذه الأمور ، صدفة ، أو عبثا ، بل جاءت نتيجة مجموعة دراسات ومحاولات ، واجتهادات طويلة ، عاشت مع الفنان منذ نعومة أظفاره حتى ايامه الاخيرة ، فهو يفكر قبل ان يرسم ، ويفكر وهو يرسم ، ويفكر وهو يضع لمساته الاخيرة على اللوحة .

سعيد تحسين فنان اصيل .. ولوحاته دعوة صادقة لتكريم الاصالة .. ولتعميق الانتماء الى الامة العربية ، والى الوطن العربي ، والى الاعتزاز بالمواطنه، التي تعني الاعتزاز بالتاريخ السياسي والحضاري ، للامة العربية ، ودعوة جادة للاهتمام بهذا التراث الفني والكبير من خلال دور الانسان العربي صاحب هذا الصرح الشامخ .

فنان الشام ، والذي عرف كيف (يحب الشام) وكيف يعبر عن حبه ، بكل صدق ، وبكل وفاء ، وبكل اخلاص ، ويدعو الناس كل الناس ، لمشاركته في هذا الحب العظيم .

الفنان الراحل

سَعيد تحسين

الحياة التشكيلية

توفي الفنان (سعيد تحسين) في دمشق في صمت كما عاش في صمت ، ورحل فنان تشكيلي عنا ، فنان احتل مكانة مرموقة ضمن حركة رواد الفن التشكيلي في قطرنا ، رحل وهو يرسم حاملا فرشاته حتى النهاية، وعلى الرغم من أنه قد تجاوز الثمانين من عمره ، فقد ظل يمارس الرسم حتى اللحظات الاخيرة .

ولنتساءل الان :

اين تكمن أهمية تجربة الفنان الراحل (سعيد تحسين) وما هي منطلقاته الفنية والفكرية ، وما الدور الذي لعبه ضمن الحركة الفنية ، وبين تجارب الرواد الاوائل ؟

في البداية ، كلينا ان نعرف ان (سعيد تحسين) كان غزير الانتاج الفني ، موزع النشاط ضمن عدة موضوعات فنية ، ولهذا لم يقدم لنا أسلوبا موحدا في جميع تجاربه الفنية ، بل قدم لنا الموضوعات التي كانت تستأثر باهتمامه ، وعالجها وفق ما تتطلبه من صيغ فنية ، ولهذا يختلف عن الرواد الاخرين الذين قدموا اسلوبا موحدا أو موضوعات متقاربة .

ولهذا يتفرد في غزارة انتاجه ، وتنوع موضوعاته والصيغ الفنية التي قدمها ، في رحلته الطويلة التي استمرت اكثر من خمسين عاما من الانتاج الفني المتواصل والمتنوع .

وحتى نستطيع ان نوضح هذه الصفة التي تميز تجربته الفنية ، علينا أن تلقي نظرة متفحصة على حياته ونستعرض الاحداث الهامة فيها ، ونحلل بعض أعماله الهامة التي تلقي الضوء على تجربته .

ولد (سعيد تحسين) في دمشق ، عام (١٩٠٤) وفي أحد أحياء دمشق الشعبية ، وكان شغوفا بالرسم منذ طفولته الاولى ، لا تراه الا قابعا فوق ورقة صغيرة يرسم بقلمه الصغير ما يراه أو يتخيله .

وكان الرسم شغله الشاغل ، يريد امتلاك التعبير به ليساعده هذا على تقديم الموضوعات الهامة التي كانت تشغل ذهنه منذ البداية ، ولهذا علم نفسه بنفسه ، محاولا أن يتعرف على أصول الرسم وتقنياته ، ويستفيد من رحلاته ليطلع على الفن ، ويرجع لكتب تاريخ الفن ليتزود منها بما يساعده .

وكانت رحلته في البداية شاقة ، لعدم توفر الامكانات التي تساعد الفنان في بداياته ، ولما كان يسعى له من فن قادر على التعبير عن كل القضايا الانسانية والاجتماعية والتاريخية التي كانت تشغله ؟

ولكنه أثبت موهبته منذ البداية الاولى ، وفي اللوحات التي رسمها ، والتي تمثل هذه البداية ، نستطيع اكتشاف هذه الموهبة والدقة ، ان لوحة (الطبيعة الصامتة) التي رسم فيها (البرتقال والسكين) والتي عرضها عام (١٩٢٩) تدل على اتقان لقواعد الفن التقليدية ، وعلى حساسية للتعبير اللوني ، وعلى قدرة على تسجيل الموضوع المرسوم ، واتقان الاصول المدرسية الواقعية والتسجيلية .



سعيد تحسين أمام لوحة له



العدوان الثلاثي /١٩٥٦/

لكن هذه التجارب الاولى التي اقتصرت على رسم (الطبيعة الصامتة) والتي رسمها في المرسم ، لم تكن تمثل بالنسبة لم الا البداية الاولى التي كان هدفها التدرب على الرسم واتقان قواعده ، وأصوله ، وتقديم الالوان التي تماثل الموضوعات المرسومة ليس الا ؟

ولهذا لم يكتسب شهرته منها بقدر ما اشتهر للوحات التسجيلية للموضوعات الشعبية ، والتي جعلته يرحل الى بغداد عام (١٩٣٤) ليرسم عدة لوحات قومية عربية تمثل بعض أحداث التاريخ العربي الهامة ، وعمل في (دار المعلمين) مدرسا للفنون لعدة سنوات أعطى فيها بعض الاعمال الهامة ، والتي ربطت تجربته بالتاريخ العربي ، وبأسرار التصوير التاريخي للمعارك الهامة والتي عكست مدى تعلقه بالعروبة .

وفي (بغداد) التقى بالجو الثوري العربي الذي كان متفجرا قبل ثورة (رشيد عالي الكيلاني) والمشبع بالعروبة ، وحمل معه هذه الافكار بعد عودته ، وكما التقى بالشعراء العراقيين الكبار من امثال (الزهاوي)، وتأثر بالافكار الفلسفية والذهنية التي كانت تشغل ذهن كثيرين منهم ، واطلع على الشعر العربي التقليدي ، وتعلق بالشاعر (ابي العلاء المعري) ، وكانت تشغل ذهنه موضوعات عديدة فلسفية وميتافيزيقية ، هي نتيجة لتساؤلات ملحة طرحتها عليه الاطلاعات الواسعة على الفكر الفلسفي ، والقضايا الاشكالية التي كانت تثيرها اجيال من الكتاب والادباء حول (المصير) و (الخير والشر) و (الايمان) ..

وقد لعبت فترة اقامته في (بغداد) وما شاهده فيها ، وما اطلع عليه ، دورا هاما في تكوين شخصيته ، واذا أضفنا الى ذلك فترة قصيرة من الزمن عاشها في (بيروت) واطلع فيها على أصول الفنون والدراسات الفنية ، ولا ننسى أن مشاهد الحرب العالمية الاولى ، وما خلفته الحرب من دمار ، واليقظة العربية القومية التي أدت الى الثورة على الحكم العثماني ، ومشاهد الشهداء الذين اعدموا في (دمشق) ، وكذلك أحداث (ميسلون) والثورات العربية المتتالية على الفرنسيين والانكليز ، قد هيأت المناخ الفكري للوحات التاريخية ، والمشاهد الشعبية المختلفة التي قدمها تباعا بعد ذلك .

وحتى نستطيع ان نحلل تجربته في مرحلتها الثانية أثناء اقامته في (بغداد) ، يمكن أن نتناول بالدراسة لوحته الهامة عن (الشاعر الزهاوي) عام (١٩٣٦) ، والتي تعطينا فكرة عن تطور اسلوبه الفني في مجال رسم الوجوه ، والتعبير عن الاعماق الداخلية للشخصية ، ولا شك في ان شخصيته (الزهاوي) قد استأثرت باهتمام (سعيد تحسين) لهذا قدم لنا عالمه الذاتي ، عالم شاعر اقلقه المصير الانساني ، واضنته التساؤلات عن الحياة والخير والشر ، والاشكالات المختلفة ، التي اثارتها المشكلات الفلسفية ، التي تكشف عن حوار وتلاق بين الشاعر والرسام .

وعلينا أن ندرك ان الكثير من الافكار التي تسربت للوحات (سعيد تحسين) ودفعته الى رسم موضوعات فكرية وفلسفية فيما بعد ترجع في معظمها الى تأثير (الزهاوي) عليه ، ولهذا كانت تجربته اقامته في (بغداد) هامة ؟ !

وحين عاد الى (دمشق) بعد طرد جميع العرب السوريين من (بغداد) بدأ (سعيد تحسين) محاولاته لتجميع الفنانين ، وهكذا ترأس أول رابطة فنية هي



الدولار ومأساة فلسطين /١٩٥٢/



العدوان الثلاثي على مصر /١٩٥٢/

(الجمعية العربية للفنون الجملية) عام (١٩٤٤) ، وهنا نلاحظ ان اسم الجمعية يكشف عن مدى تاصل الافكار العربية في هذه الفترة ، في ذهن مؤسسيها ، ومدى رغبتهم في نشر الفن التشكيلي وتقديم اللوحات ذات الطابع الفني والتاريخي ، وتكشف محاضر اجتماعات الجمعية أن (سعيد تحسين) لعب دورا هاما في تقديم التماس للسلطات المسؤولة لتأسيس معهد فني لتدريس الفن ، هذا المعهد الذي لم يكتب له النجاح رغم صدور مرسوم إنشائه ، (المرسوم رقم ٨٤٢ تاريخ ٢ / ٨ / ١٩٤٤) .

ولكن المرحلة الهامة في تجربة (سعيد تحسين) والتي أعطته الشهرة الواسعة هي المرحلة التالية للاستقلال ، والتي رسم فيها اللوحات التاريخية الهامة ، واللوحات ذات الطابع الشعبي التي سجلت الاحداث اليومية الحياتية ، وكذلك اللوحات الهامة عن (دمشق) ، و (الاموي) ، و (الريف) .. والتي تجسد الصيغة الفنية الخاصة التي اصطنعها ، ولهذا نستطيع أن نقسم تجاربه الهامة في هذه المرحلة الى أربعة تجارب أساسية اللوحات التاريخية، الموضوعات الشعبية والتسجيلية ، واللوحات الفلسفية والفكرية ،



سعيد تحسين أمام
لوحته رقم / ١٨٠٠ /

والوحات التي تؤرخ للاحداث الهامة في التاريخ الحديث .

اللوحات التاريخية

لقد اشتهرت تجارب (سعيد تحسين) التاريخية، اذ رسم اللوحات الفنية التاريخية عن (صلاح الدين الايوبي) و (اليرموك) و (ذات السواري) و (القادسية) و (فتح الاندلس) .... وجميعها متقاربة في أسلوب صياغتها لمجموعات الاشخاص ، وفي تدقيقها على التفاصيل ، وفي تقديمها جو المعركة للمشاهد ، **ولكن أكثرها أهمية لوحته عن (صلاح الدين الايوبي) التي تكشف عن تدقيق تاريخي ، وعن محاولة لخلق جو درامي من الحدث التاريخي ، ذلك لانه اختار لحظة الاستسلام الصليبيين لصلاح الدين، ليظهر عظمة البطل التاريخي ، وقوة شخصيته ، وما حققه في التاريخ العربي من انتصار ، ولهذا تتمتع بالاهمية الكبيرة ، ونحن قادرون على اكتشاف أسلوب تسجيلي للحادثة ، وفي نفس الوقت استخدام للالوان الحارة التي تساعد على ابراز الحادثة ، واظهار أهميتها ، وعلاقتها بالموضوع ، ولهذا تتمتع لوحته هذه بأهمية كبيرة ضمن اللوحات التاريخية التي رسمت في المرحلة .**

الموضوعات الشعبية

وقد حققت لوحات (سعيد تحسين) ذات الموضوعات الشعبية أهمية لا تقل عن لوحاته التاريخية ، وهنا يمكن أن نذكر لوحته (عرس في دمشق) التي رسمها عام (١٩٣٩) ، وقدم لنا أحد أعراس مدينة دمشق عام (١٩٢٢) ، ومن الواضح أن (سعيد تحسين) كان يختزن في ذاكرته هذا الحادث الهام ، ويسجله مع كل التقاليد التي كانت متبعة ، مشهد (الرقص) الذي كان شائعا ، والنسوة يتجمعن في دار قديمة يرقصن مجتمعات أو متفردات.

وكذلك لوحاته الهامة مثل : (عرس في قرية) و (الدبكة) و (المضافة) ، وغيرها من الموضوعات الهامة التي تؤرخ وتسجل لكل مظاهر الحياة الشعبية في بلادنا ، والتي تعتبر هامة جدا في المستقبل لتاريخ هذه المظاهر الشعبية ، وهنا علينا أن نؤكد على أن (سعيد تحسين) الفنان الوحيد الذي سجل جميع هذه المظاهر ، وهو الوحيد الذي قدم لنا مجموعة نادرة من هذه التجارب .

ولم يقف عند حدود رسم المشاهد الحياتية التقليدية ، بل رسم عدة مشاهد في بيوت دمشق القديمة ومساجدها ولوحات عن الريف ، وقدم في بعضها الانفعالات المختلفة التي تظهر على وجه

الاشخاص ، القابعين في الجامع أو المصلين ،**واستأثرت باهتمامه تلك اللحظات الدرامية في بعض اللوحات ، والتي تدل على قدرته على الاختيار الدقيق للحظة تسجيل الحادثة ، والتي تعطي اللوحة الاهمية في جميع اللوحات التاريخية والتسجيلية .**

اللوحات الفلسفية ؟

لقد حاول تصوير الشاعر الشهير (أبي العلاء المعري) عدة مرات ، وقد استأثر باهتمامه كما صور لنا عدة محاولات لتخطي الصيغة الواقعية التسجيلية في رسم (المعري) أو تقديم لوحات عن (الانسانية) ، وقد دخلت تجربته في (الرمزية) في كثير من الاحيان ، لكنه بقي واقعيا ، رغم بعض التحويرات التي نراها ، ورغم الطابع الذهني والخيالي لبعض تجاربه ، ذلك لانه يجسد أفكاره عن طريق الاشخاص الواقعيين ، ويحيط بهم ببعض الاشكال الخيالية ، أو المحورة أحيانا لتساعده على التعبير عما يريد .

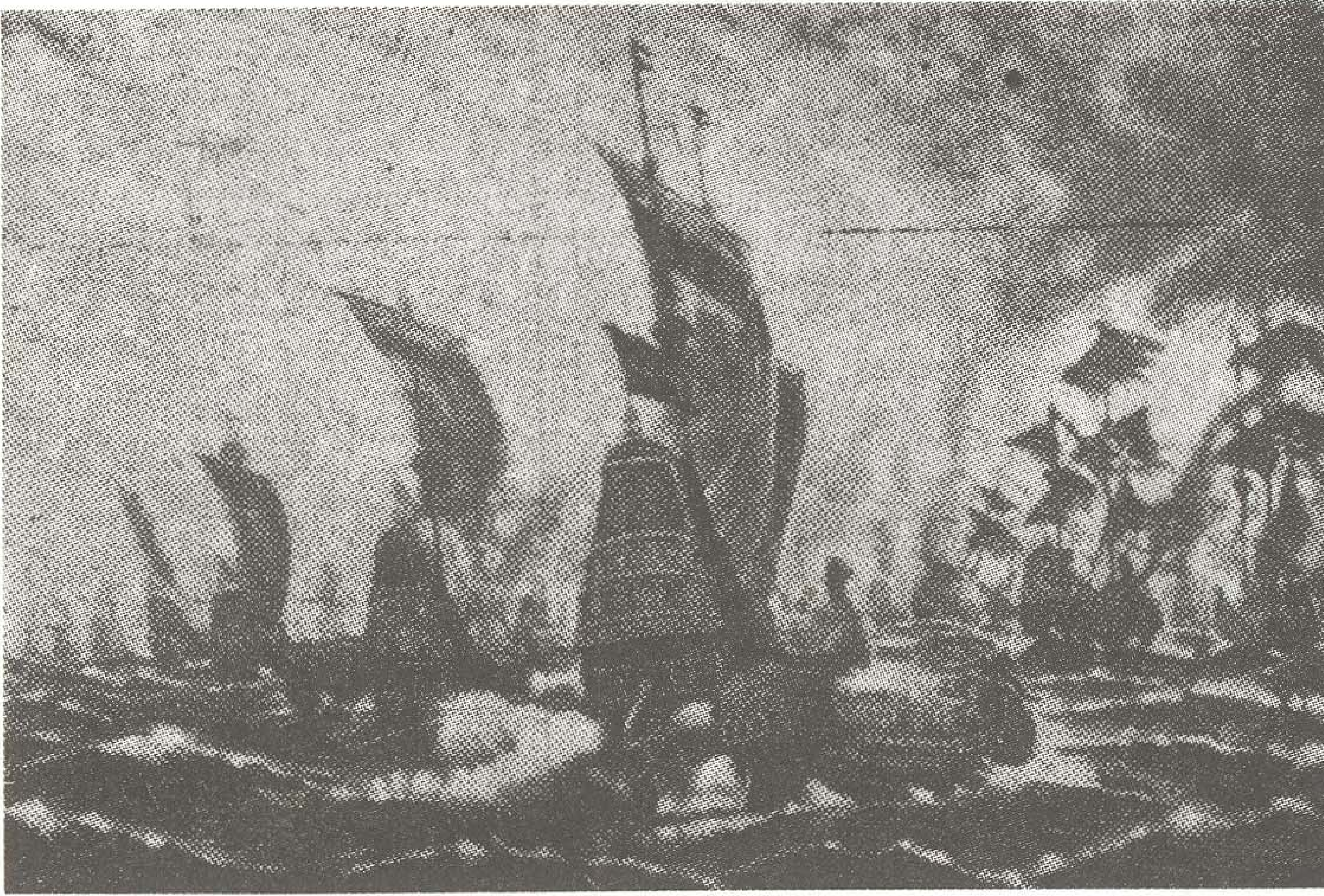
ان القضايا الفلسفية التي كانت تشغله دوما ، وخصوصا قضايا (الخير والشر) و (الحرية والاستعباد) و (الايمان والشك) والتي سجلها في أعماله تكشف عن قلق بعيد الاغوار في أعماقه ويحاول الوصول الى يقين حولها ، ولهذا فهي تساؤلات بعيدة الغور تكشف عن فنان موسوعي يريد الاحاطة بكل مشاكل عصره وقضاياه ، واشكالات الانسان حول القضايا الفكرية الازلية ، وفي نفس الوقت القضايا اليومية التي تؤرقه ، والمشاكل السياسية التي كانت تطبع المرحلة بطابعها .

اللوحات التاريخية والسياسية ؟

وأعطى (سعيد تحسين) اهتماما خاصا للوحات التاريخية المعاصرة ، والسياسية الراهنة ، وهكذا صور لنا : (المجاعة في سورية أثناء الحرب العالمية الاولى) و (شهداء ٦ أيار) و (ميسلون) و (الهجوم على المجلس النيابي) و (العدوان الثلاثي على مصر) و (ستعودي يا ابنتي الى فلسطين) ، وهذه التجارب الهامة تكشف عن مدى تلازم تجربته مع كل الاحداث الهامة التي مرت على أمتنا العربية ، ومدى محاولته أن يسجل كل شيء ، حتى أن مباحثات الوحدة بين سورية ومصر سجلها في لوحة تاريخية ، كما سجل غيرها من الاحداث التي ربطت فنه بكل ما هو هام وأساسي في حياتنا على مختلف المستويات .



القادسية



معركة ذات الصواري

وبعد (الوحدة بين سورية ومصر) ترك (سعيد تحسين) دمشق الى (القاهرة) ليمضي فترة زمنية طويلة فيها ، ويتابع رسومه ودراساته المختلفة التي وصلت الى (٢٥٠٠) لوحة ، مما يجعلنا ندرك مدى أهمية (سعيد تحسين) بالنسبة لحركتنا الفنية ، ومدى غزارة انتاجه ، وما قدمه لهذه الحركة ، ولهذا كان أحد الفنانين الذين منحوا وسام الاستحقاق السوري لما قدموه لبلادهم ، والذين كرمتهم الدولة في عام (١٩٨٠) ، تقديرا لجهودهم .

وهذا يكشف لنا على أهمية الدور الذي لعبه الفنان الراحل (سعيد تحسين) ومدى الحاجة الى دراسة أعماله ، وخصوصا ، أنها الآن قد أصبحت تاريخا لبلادنا ، نعتز به ، وعلامة بارزة على ما قدمه رواد الفن التشكيلي في قطرنا من أعمال هامة ، مهدت الطريق الى تجارب الفنانين المعاصرين .

الياس زيّات

فنّ حديث ... بروح ملحميّة

طارق الشريف

لقد اختار الفنان (الياس زيات) الاسلوب الملحمي للتعبير عن رؤيته الفنية الخاصة ، والتي أعطت للحركة الفنية في سورية العديد من الاضافات الفنية ، والتي جعلته أحد رواد التجديد الفني في هذه الحركة ، وأحد الفنانين التشكيليين الذين أسهموا في توطيد دعائم تجربة (الحداثة الفنية) في القطر العربي السوري ، وأحد المتمردين على الجيل الاول من الفنانين التشكيليين ، والذي عرفته الحركة الفنية في البداية .

وقد قدم الرؤية الفنية الخاصة به ، والتي أعطاها صياغة فنية شخصية ، تعتمد على دمج عدة عناصر فنية وأدبية في عمل فني واحد ، يحمل المضمون الانساني والسياسي ، ويقدم اللغة الفنية الجديدة .

وحتى يتمكن من تحقيق هذا الشكل الفني الخاص به ، استفاد من دراستيه الفنيتين في (صوفيا) و (القاهرة) لكي تساعداه على تحقيق مايريد ، فجمع القدرة التشكيلية الاكاديمية التي أعطته المقدرة على التعبير الفني المتميز ، والعناصر التشكيلية والتجريدية التي اكتشفها في التراث العربي والمحلي على اختلاف انماطهما ، والمفاهيم الفنية الحديثة ، وما تملكه هذه المفاهيم من امكانات .

وكان قادرا على تقديم الاطار المبتكر من العلاقات الفنية القادرة على التأليف الحديث ، وعلى جمع أكثر من عنصر في لوحة ، والتي تتوافق مع مرحلة كانت تتطلب من الفنان أن يكون معاصرا ومحليا في آن واحد ، وذلك كي يعبر عن الواقع المحلي بكل أبعاده السياسية والاجتماعية ويكون حديثا مبتكراً في تآليفه ، يقدم الاضافات التي تتجاوز (الوافد) و (الموجود) و (الموروث) في آن معا ، حتى يتجاوز الصيغة التقليدية للفن سواء كانت موروثة ، او كانت وافدة ، وكذلك لكي يعلو على الصيغ الحديثة ويعطيها الامكانية لتصبح محلية ، ويقدم في النهاية عالما خاصا به يعتمد على جميع هذه العناصر التي جمعت في كل واحد متناسق ، ابتكره في صيغة فنية خاصة .

وقدم (الياس) اللاحة الملحمية الطابع ، ذات المحتوى الفني الخاص ، والتي تجمع بين عناصر مختلفة ، استقاها من مصادر عدة ، وأعاد تأليفها وفق حدس شخصي له جوانبه الذاتية ورؤيته الخارجية المعبرة عن الاحداث المرحلية .

وقد مرت تجربته بعدة مراحل مختلفة ، وقدمت لنا الاضافات الفنية الخاصة ، والرؤى المتميزة ، والتي عبرت عن جميع الاهداف التي سعى اليها الفنان العربي المعاصر ، والتي جعلها نصب عينيه أن يعبر عن (الواقع العربي) بكل زخمة ، واشكالاته ليكون ابن مرحلته وشاهد عصره ، وأن يكون حديثا في أسلوب تعبيره عن هذا الواقع ، ويقدم لنا لغة شخصية متفردة تعكس خصوصيته ، وأن يقدم العناصر الفنية المحلية التي تعطيه الاصالة المطلوبة .



وجه (محمود) .. الياس زيات / ١٩٦٢ /

وان الاعمال التي أبدع في تقديمها ، وعبرت عن تجربته في مراحل اكتمالها ، قدمت لنا رؤية فنية خاصة غنية بايحاءاتها المختلفة ، وبالمدلولات المتنوعة التي تكشف عن (فنان) يتمتع بخصوصية ، لما لجأ اليه من حلول فنية ، أو ما قدمه من نتائج أعطت الحركة الفنية (الاعمال المتميزة) التي تتمتع بحضور أصيل ، له تجلياته المتنوعة في كل مرحلة .

وقد عبرت هذه التجارب عن جميع أهداف حركة الحداثة الفنية ، التي حمل لواءها عدد من الفنانين الشباب في الستينات من هذا القرن ، والذين قدموا الحلول المختلفة للاشكالات الفنية التي كانت تعترض الفنان التشكيلي ، وذلك لان الحركة الفنية وصلت الى مرحلة فاصلة ، عليها أن تعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي ، وبلغة فنية ملائمة ، وأن يكون تعبيرها عن هذا الواقع السياسي والاجتماعي ، تعبيرا خاصا له مفرداته الشخصية ، وعلى الفنان — كل فنان — أن يختار الوسائل التي تساعده على تحقيق هدفه ، وعليه أن يتجاوز التقليدي من التعبير الذي لا يساعده على تقديم رؤيته ، وعليه أن يقدم لنا شرطه الانساني الرئيسي .... أن يكون ... ابن مرحلته .

وألا يرتبط بما هو وافد من التجارب ... إلا ما يساعده على تحقيق طموحه في فن حديث له روحه المحلية ، وألا يكون أسير الصيغ الفنية الموروثة ، فيصورها كما هي ، بل يأخذ منها ما يريد مبتكرا ، لتستقل الأشكال المأخوذة والعناصر عن أصولها لتصبح ملكا شخصيا له .

وقدم الفنانون الحديثون العديد من التجارب التي عبرت عن رغبتهم في بناء فن حديث شخصي يحمل هوية الفنان المبدع ، وتصوراته ، وفي نفس الوقت تقدم الحلول المختلفة للمشكلات المطروحة ، وقد اتسقت هذه الحلول كلها ضمن اطار واحد من الانتاج الفني المشترك ، الذي يحمل الاهداف الموحدة ، ويقدم الشخصيات المختلفة في تعبيرها عن الاهداف ، ويمثل الرد الفاعل على تحديات عديدة تواجهه كفنان تشكيلي معاصر من هذا الوطن ، وتواجه أمته في مرحلة تاريخية هامة .

وقد عبرت تجربة (الياس زيات) عن نفسها ضمن هذه التجارب ، وأخذت دورها بينها ، وذلك حين قدمت لنا الشكل الفني المعبر عن المرحلة ، والذي توصل اليه بعد عدة مراحل ، من التجارب التيساعدته على البحث عن هويته ، والتي قدمت مختلف الصيغ الفنية ، التي استعانت بالفن الحديث بمختلف تياراته والتراث المحلي على تنوعه ، وبالتقنيات المتنوعة التي أعطت عمله الخصوصية .

وحين قدم الاسلوب الملحمي ، وأعطاه أبعاده المختلفة التي كشفت عن عالم كامل هو مزيج من العناصر المختلفة الموجودة والموروثة ، والمكتشفة ، والتياندمجت لتعبر عن مضمون جديد ، وتؤدي دلالة خاصة ، فأعطى اللوحة ذات طابع الملحمي والتاريخي ، والتي أكدت على أن غايته هي تصوير ملحمة الانسان في صراعه من أجل الحياة ، وما يعانيه في سبيل حياة أفضل ، وما يصادفه اثناء رحلة العذاب ، والمعاني المختلفة لبطولاته وصلبه واستشهاده ، وآماله في خلاص مدينته ، وتحريرها من الطاغوت التي حل بها حين احتلت واستبيحت كل المحارم فيها .

وحلت لوحته محل الحياة في غنى ما تقدمه من عناصر وصيغ ورموز ، ونراها خصوصا في تشابك الواقع بالحلم ، والماضي بالحاضر ، والموروث مع الموجود ، وأعطى دليلا قاطعا على امكانية خلق لوحة هي الحياة دمج فيها الازمنة والامكنة ، واستعان بمفاهيم الفن الحديث لتساعده على تحقيق أهدافه ، وحققت لوحته الشرط الحديث في أن تعطي أكثر

مما تحتوي عليه من عناصر ، وأن تقدم لنا تكثيف الازمنة ضمن المكان وتعدد الامكنة ضمن الزمان ، وجمع الاساطير ودمجها بالواقع المرئي ، وهكذا عبرت تجربة عن خصوصيتها .

وهكذا قدم لنا شخصية متميزة ، حافلة بالوعود لما قدمته من محتوى انساني ، وما أضافته من حلول، وما طرحته من مضامين ، وذلك عبر التعمق في الماضي لاكتشافه والاستعانة به ، والغوص في الحاضر المحيط به لفهمه بعمق ، والطموح الى المستقبل لتقديم فن أصيل له غاية رئيسية .. أن يخلد .

المرحلة الاولى

١٩٦٢ - ١٩٦٦

لقد نظم (الياس زيات) أول معرض له بعد عودته مباشرة من الدراسة في (صوفيا) و (القاهرة) وذلك في عام (١٩٦٢) ، وقدم التجارب الفنية الدراسية له ، وما رسمه بعد عودته مباشرة ، وقد عبرت هذه الدراسات ، واللوحات الزيتية التي حملها معه ، عن مفهومين أساسيين يمثلان بداية التجربة ومنطلقها .

أولاً الدراسة الواقعية الاكاديمية في (صوفيا) ، وما تعلمه في مرحلة الدراسة الاولى في كلية الفنون ، والتي قدمت (الواقعية الدقيقة) التي تسمح لنفسها ببعض التعديلات الجزئية ، والتي تكشف عن مقدرة عالية في التصوير الزيتي ، وعن الاساس المتين الذي انطلق منه .



منظر
١٩٦٢

وظلت بعض الوجوه التي رسمها عالقة في الاذهان، أحدها وجه عجوز ، لما قدمته من التعبير الفني المتميز الذي يراعي القواعد الدقيقة للفن الواقعي لكنه يحاول سبر أعماق الانسان المرسوم ، عبر الوجه ، والتجاعيد التي تعكس فعل السنين ، وقد أضاف الى الوجه البقعة الحمراء في الصدر التي دلت على العالم الداخلي، وعلى الرغبة في تجاوز الظاهر من المعالم ، نحو أعماق الموضوع المرسوم ، عبر الملامح واللون ، وتقدم الظواهر النفسية الداخلية التي أعطت واقعية لها عمقها التعبيري ، ودقتها الظاهرة .

ودللت الدراسات المتنوعة التي عرضها على مقدرته العالية في الرسم ، وعلى تفوقه في التصوير الزيتي ، وعلى رغبته الاكيدة لتجاوز ما تعلمه نحو ما هو شخصي .

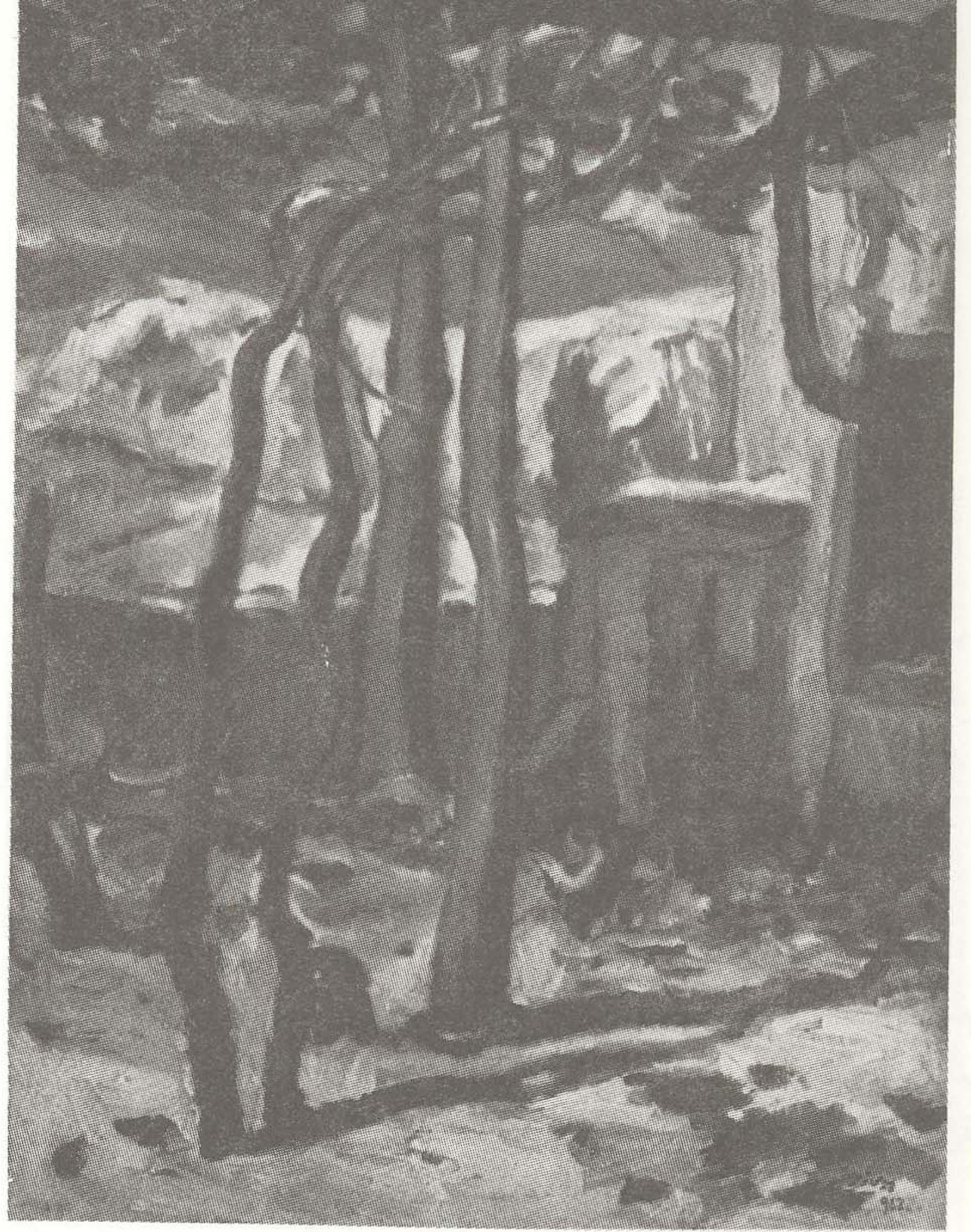
لكن الموضوعات التي عالجها ، ظلت تقليدية ، والتكوينات المستخدمة في الاعمال تعكس المفاهيم الكلاسيكية ، من سكون ظاهر وتوازن مستقر ، رغم المحاولة لتقديم التحرر اللوني الذي ساعده على تقديم وجه مستقر الظاهر ، متدفق في الاعماق ، يحمل دلالة خاصة .

ثانيا قدم الدراسة الواقعية الحركية في الاعمال الفنية التي رسمها في (القاهرة) ، وفي (حديقة الحيوان) ، وفيها جدد الرؤية الواقعية ، وأعطاها الحيوية ، وذلك لان طبيعة الموضوعات قد رسمت تحت تأثير الاحتكاك المباشر مع الواقع ، وقدمت الحياة اليومية بكل حيويتها ، وما يتطلبه هذا الشكل من التعبير من التقاط للحركة ، وتقديم الوضع المتحرك بدلا من الوضع الساكن ، وما يطرأ على الانسان من تبدل نتيجة الحركة ، وهكذا قدمت اللوحات التكوينات العضوية التي توصل اليها نتيجة لابتعاده عن الرسم ضمن الغرف المغلقة ، الى الهواء الطلق ، وما يتطلبه ذلك من تعديلات لونية وشكلية ، وتبدلات أسلوبية ليتوافق الرسم مع الموضوع .

وكشفت تلك الدراسات عن معرفة (الياس زيات) العميقة بالاتجاه الواقعي بشكليه (الاكاديمي) و (الحياتي) ، وقدرته على بعض الاضافات الشخصية حسب الحاجات المختلفة ، وقد ازدادت أهمية الاضافات في اللوحات التي رسمها بعد عودته ، وقد ساعدته الظروف المناخية والطبيعية للبلد على تقديم بعض أشكال من التعبير المتحررة .

وقد قدم المعرض الاول لالياس زيات البداية المشجعة، وكشف عن صدق في التعامل مع موضوعاته، ومعالجة متميزة في أعماله ، مع اضافات محدودة ، وتدل على بداية حضور خاص .

أما في الفترة التالية لتلك المرحلة ، فقد بدأ يقدم



طريق الغابة / ١٩٦٢/



منظر / ١٩٦٢/

الاعمال التي كشفت عن تطور هام باتجاه المفاهيم الحديثة ، للفن التشكيلي ، واضافات شخصية أغنت لوحاته بما هو جديد ، ومهدت لتطور بطيء نحو (الحداثة الفنية) بكل مفاهيمها ، وما تتطلبه هذه الحداثة من تحويرات متنوعة ، يجريها على الاشكال .

وإن لوحة (معلولا) المرسومة في تلك الفترة من تجربته ، تدل على بداية تطور هام في تجربته ، والذي برز عن طريق العفوية في رسم الخطوط المحددة للشكل ، وعن طريق الابتعاد عن الدقة في (الخطوط) نحو التحرر فيه . وقدم اللوحة كوحدة لونية دون الاهتمام باعطاء ألوان واقعية للقرية المرسومة ، وقد عمد الى عملية تحوير لاشكال البيوت لتصبح مسطحة، وتمثل مساحة واحدة ، مبتعدا عن المفاهيم التقليدية في الرسم ، وحرك الاشكال على مساحة ذات بعدين ، ليخدم هذا التحوير المفهوم الرئيسي الذي سعى له .

وأجرى بعض التعديلات الهامة التي تكشف عن رغبته في تقديم الرؤية الخاصة ، وذلك حين حذف الجبل الضخم المطل على القرية في الاعلى ، ليسلط الانتباه الى البيوت المتداخلة ، ويعطيها الاهمية الاولى على العناصر الاخرى ، وقد استفاد من مشهد البيوت المتداخلة ، وحركتها المعبرة ، واوضاعه المتبانية ، والمتدرجة فوق بعضها ، ليقدم علاقات جديدة في تكوين اللوحة تعتمد على علاقات الاضاءة المنعكسة على السطوح . ويعطي العمق للمشهد المرسوم عبر التدرجات الضوئية والتكوينات المتحركة والعضوية .

وقد عبرت هذه العلاقات الفنية عن (مضمون) ، وعكست التعاطف الانساني ، الذي ربط البيت بالبيت الاخر ، ويمثل هذا الشكل الفني شيئا أساسيا ضمن تجربة (الياس زيات) الجديدة ، والتي تدل على رغبته في التعامل مع مشاعره ، والتعبير عن أحاسيسه الشخصية ، ورؤيته الخاصة ، وقدم لنا وحدة المشاعر التي تربط الناس في القرية ، وعبر عن هذا المفهوم عن طريق تداخل الاشكال والخطوط ، ووحدة اللون ، وتدرجات درجات الاضاءة ، وتوحد مع الموضوع الذي رسمه ، ولم يبق خارجيا بعيدا عنه .

وهذا يعني أن (الياس زيات) قد لجأ الى عدة مفاهيم حديثة ، ساعدته على تصوير موضوعه ،

والتعبير عن (مضمون) ، وأضاف عبرهما ما هو شخصي ، فنيا وانسانيا ، وذلك حين شاهد (القرية)، وتوحد مع مشاعر أهلها ، فقدم لنا (معلولا) وأعطاها مضمونا جديدا .

ورسم في تلك الفترة عدة لوحات فنية هامة ، تقدم لنا الصيغ الفنية المجددة ، وتملك المفاهيم نفسها التي قادته الى الأشكال الفنية الحديثة ، وما تحفل به من تحويرات تساعده على تقديم (المضمون) الذي يريد ، ولعل تجاربه في جزيرة (أرواد) تمثل أفضل النماذج المعبرة عن تلك الفترة الهامة ، إذ رسم (صيادي الأسماك) في الجزيرة ، وقدم عدة مشاهد معبرة عن حياتهم ، وما تقدمه من جهد إنساني ، واضاف الى ذلك كله حيوية اللقطة المعبرة عن الواقع الإنساني ، وترجم عبرها مشاعر الصيادين الذين يعيشون في الجزيرة الجميلة القريبة من الشاطىء ، والتي تحفل بالمشاهد الفنية ، والتي يقطنها الصيادون وتقدم الوجه المأساوي لحياة صيادي الأسماك في البحر .

وقد أفسح المجال للعديد من الايحاءات التي استقاها من البيئة ، والتي تصور الإنسان الذي يعمل يومياً ليكسب قوته ، ويعاني من الحياة القاسية قرب الشاطىء ، وعلى البحر ، وقد برزت تلك المعاناة على الوجوه ، وعلى الأيدي ، وحققت تجاربه شكلا من أشكال التوازن الدقيق بين الصياغة الخارجية ، والداخلية وقدم التكوينات الملائمة لهذا الشكل التعبيري ، والمرتبطة بالعالم الذاتي ، وذات الصلة بالحياة اليومية للإنسان ، وما تقدمه الأوضاع المتحركة ، والصيغ الفنية للفن ، من تطور هو نتيجة للتفاعل مع المشاهد الحيوية التي شاهدها .

وقد دخلت تجربته الفنية في مرحلة (تعبرية ـ واقعية) ، في هذه الأعمال ، وأضاف إلى لغته الفنية الجوانب الملائمة للتعبير ، من صياغات ، شكلية وتحويرات لونية ، وقد سار نحو التخلي عن الصياغات التقليدية ، شيئاً فشيئاً باتجاه الحداثة الفنية ، والتي أعطته القدرة على التعبير عن الموضوعات الجديدة .

ولا تختلف لوحات المناظر التي رسمها عن غيرها من اللوحات التي صورت في هذه المرحلة ، إذ يتدفق العنصر الذاتي عبر المشهد الواقعي ، ويتحرك الخط وتتبدل الألوان معه ، وتبرز هذه الجوانب بوضوح أكبر في لوحاته المائية وكذلك في أعماله المنفذة بغيرها من المواد .

وحين رسم اللوحات التي تمثل النسوة العاريات في عام (١٩٦٥) ، وقدم الأجساد الطائرة والعارية بأوضاع مختلفة ، برز العالم الداخلي بكل وضوح ، وطغى على كل ما عداه ، متحرراً من القيود الخارجية، وتدفق الذاتي من التعبير على قماش اللوحة متحرراً من قيده ، وقدم الأجساد المتحركة والهيولية ، والتي تتناقض تماماً مع التكوينات الساكنة المعهودة ليؤكد على عالم خاص ، وانهى مرحلة من التوازن بين سكون ظاهر وأعماق متدفقة ، وقدم الصياغة التعبيرية بكل وضوح ، وأعطى الجسد حيوية ليتحرك حراً من كل القيود .



الحمالون -/١٩٦٣/

ان اللوحات العارية التي رسمها (إلياس زيات) لم تؤخذ من الواقع مباشرة ، كما عودنا في لوحاته الأخرى المرسومة ، بل رسمت من (الذاكرة) ، وأعطى الحرية لنفسه ليصيغ لوحته كما يشاء ، بعيداً عن التقيد بأي شكل محدد ، وابتكر التكوينات من مخزون الذاكرة ، ليعبر عن المضمون الذي يريد .

وهذا يعني أن (الحداثة الفنية) التي ظلت محدودة التأثير على انتاجه قد أصبحت محور التجربة وعمودها الفقري، ذلك لأن (الحداثة) تفترض تأليف الموضوع من الذاكرة ، والبحث عن التكوينات الملائمة ،



الخصب / ١٩٦٥ /



عارية / ١٩٦٥ /

والتعبير عن واقع اللوحة وما تتطلبه عن طريق تكوين ملائم ، وبالصيغة الجديدة ، دون أي تقيد بالواقع الخارجي وما يقدمه ، وهنا تتشابك الجوانب الذاتية مع الجوانب الموضوعية ، ويفسح المجال أمام الإبداع الذي يعني خلق عالم جديد هو عالم اللوحة الفنية ، والاهتمام بتقديم علاقات جديدة لها منطقها الفني الخاص .

وهكذا لم تعد اللوحة العارية مجرد تصوير لامرأة عارية ، وليست مجرد تقديم وجه امرأة شاهدها ، بل أصبحت العارية عبارة عن (رمز) لشيء يريد التعبير عنه ، ووجد في المرأة العارية ما يساعده على التعبير ، بشكل غير مباشر . فالعارية أصبحت رمزاً للأرض ، وحملت المفاهيم التي ارتبطت بها ، وقد قدم العلاقة التي ربطت المرأة بالأرض ، والتي عرفناها في تراثنا الحضاري منذ القديم ، وأصبح هذا التراث مصدراً هاماً لفنانينا ، يستعينون به ليقدموا صيغة جديدة من التعبير الفني ، الذي ربط الفن بالرمز وبالايحاءات المختلفة ، ولا يترك التعبير الفني وحيد الدلالة ، بل يفجر في الشكل عدة دلالات ، ويفتح آفاقاً أمام المشاهد للوحة ، بحيث تكون اللوحة غنية بمعانيها ، ولاتقف عند مدلول واحد ، والتي تبعد الفنان عن الصيغ المباشرة في الفن .

وتقدم لوحة (الغيث) الشكل الأمثل لهذه التجربة الهامة ، إذ جاء الغيث إلى (الأرض ــ المرأة) ، على شكل طفل صغير تلده المرأه ، وتستمر الحياة حين يأتي المطر ليغيث الأرض المتعطشة إلى الماء ، وقد رسم الطفل تحيط النباتات به ، وهي تشرب الماء ، ونكتشف في هذه الرسوم الرموز المتعددة التي ساعدته على التعبير ، وتؤكد على المفاهيم الحديثة التي تقدمها لوحته ، واستمد من ثقافته الفنية ، ومن معرفته بالأساطير ، واطلاعه على الأشكال المختلفة التي تصلح لتكون رموزاً حديثة ، ما جعله يتجاوز الصيغ التقليدية لرسم لوحة لفتاة عارية ، ويدرك أن الحداثة تتطلب الثقافة ، مثلما تتطلب الوعي .

ولهذا نستطيع اعتبار هذه اللوحات العاريات تمثل بداية مرحلة جديدة في تجربته الفنية ، ونهاية لمرحلة سابقة ، فقد فتح الطريق على مصراعيه ليدخل تجربة الحداثة الفنية ، من أوسع أبوابها ، والتي أعطته القدرة على التعبير عن موضوعات لم يكن يتطرق إليها في الماضي .

المرحلة الثانية
١٩٦٦ ــ ١٩٦٧

في عام (١٩٦٦) ، كانت المفاجأة حين عرض الفنان



الأرض / ١٩٦٥ /

(إلياس زيات) عدة لوحات تجريدية خالصة ، بدأ فيها مرحلته الفنية الجديدة ، وأنهى المرحلة التقليدية التي قدم التجارب الواقعية الأولى ، والصياغة التعبيرية بعدها ، واتجه الى الحداثة الفنية بكل معنى الكلمة ، وما تملكه الحداثة من صيغ فنية ، ومن رموز ساعدته على تطوير تجربة الحداثة نفسها .

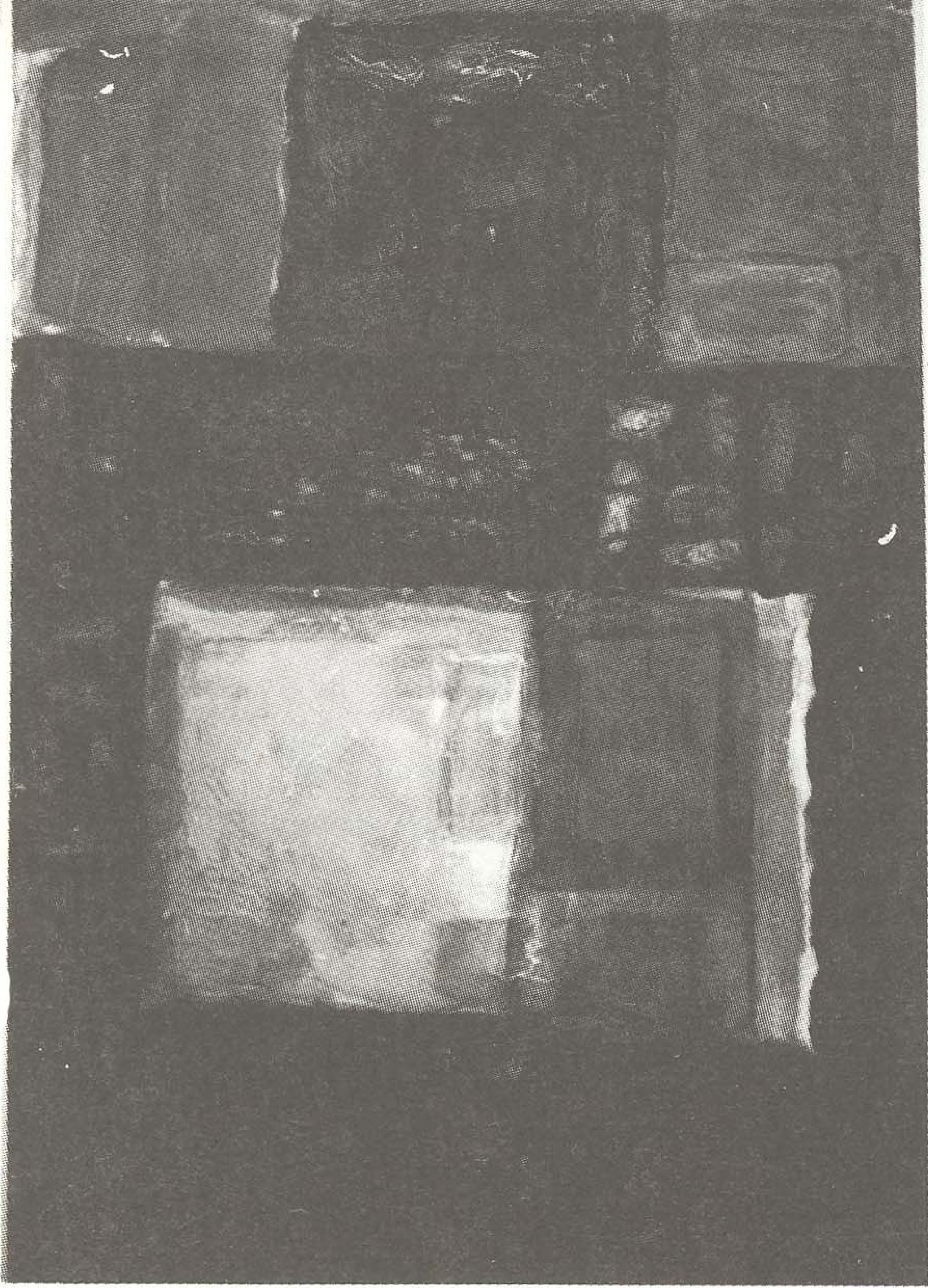
وقد عبرت هذه التجارب التجريدية عن ترابط مع اتجاه تجريدي بدأ يتنامى ، وضم تجارب عدة فنانين ، وكان (إلياس زيات) أحد رواد الاتجاه التجريدي في القطر ، وقدم المفهوم التجريدي للوحة على أنها سطح له بعدان مرئيان ، وعلى الفنان احترامهما ليقدم البعد الثالث أو العمق عن طريق المفاهيم الضوئية واللونية .

ويأخذ حريته في ابتكار العلاقات الفنية ، وخلق التشكيلات التي ابتعدت عن مصادرها وقدم لوحة متحررة من القيود التقليدية ، والتكوينات المبكرة البعيدة عن التشخيص بكل صياغته .

وقد عبرت تجربة (الياس زيات) عن كل المفاهيم المشتركة بين حركة التجريديين . وأعطت ما هو جديد وخاص ضمن تجربتهم . وذلك لأنه اعتمد في بناء لوحته على الرؤية الضوئية ، وعلى توزيع المساحات والألوان وفق هذه الرؤية الضوئية ، والتي تعني تنظيم اللوحة وفق مبدأ جديد ، لا يرتبط بالمفاهيم التقليدية وحدها ، للتعبير عن العمق في اللوحة ، عن طريق اللون الذي يبنى العمق والشكل .
ولقد اكتشف أن الضوء المنبعث عبر زجاج شفاف



تكوين /١٩٦٥/



تجريد /١٩٦٦/

يوزع القيم الضوئية في اللوحة . ويوزعها على الزجاج الشفاف وفق مبدأ أساسي يرى أن الضوء الموضوع خلف العمل الفني ، يلعب دوراً مهماً في اعطائنا القيم الضوئية ، وهذا المبدأ الضوئي الجديد . قد أعطى تجربته عمقاً جديداً ، إذ اصبحت اللوحة تملك مصدرا خاصاً بها للضوء ، وهذا المصدر يوزع المساحات . ويعطي القيم ، ويعطي المشاهد إحساساً بأن اللوحة عبارة عن عالم كامل قائم بذاته ، له مفاهيمه ، ويمكن ابتكار اللوحات التجريدية إذ نظرنا لأي موضوع نرسمه من خلال ضوء خلفه ينيره . ويوزع المساحة فيه . والضوء يحدد جميع القيم ، وتبرز الأعماق حسب الإضاءة بالكتل الموجودة ، أو الأشكال ، وهكذا تتسطح كل الاشكال وتختفي المعالم الدقيقة ، وتتحول كل الاشكال الى مساحات مختلفة في درجة الاضاءة، حسب بعدها أو قربها من مصدر الضوء ، وحسب ملمسها الفيزيائي ، وقدرتها على السماح للضوء بالمرور عبرها.

وإن مفهوم الإضاءة الذاتية للوحة التي قدمتها التجارب التجريدية ، تتفق مع الرغبة الكامنة عند (الياس زيات) لتطوير تجربته ، ودراستها من حيث العلاقات الضوئية . ليضع نظاما جديدا للوحة ينبثق من مفاهيم الحداثة . ويقدم الصياغة الجديدة التي تبتعد عن التصوير الخارجي التقليدي . وترى أن التصوير الزيتي هو نظام ضوئي . ولوني . يحترم المفاهيم الرئيسية للفن التشكيلي . ويرفض ربط الفن بالتشخيص . بل يريد التعبير عن العالم الذاتي . وعن طريق أقصى الأشكال تجريداً . أي علاقات الوان وأشكال على قماش اللوحة وقد نظمت بتوافق لتعكس الحالات الوجدانية المختلفة .

وقد رسم (إلياس زيات) عدة لوحات هامة . تمثل (دمشق) . بلون واحد . قدم لنا فيها رؤيته للمدينة . وأعطى اللون المفاهيم الرمزية التي ساعدته على التعبير عن أحاسيسه عن المدينة . وهكذا ابتعد اللون في لوحته عن أن يكون مجرد لون تسجيلي ينقل أصبحنا أمام رؤية جديدة . ومفهوم جديد لتنظيم الضوء فيها . حسب التوزيع الجديد لتنظيم علاقات درجة مرور الضوء أو عدم مروره . وهكذا عن طريق الظواهر المرئية ويقدم الوانها الفعلية ، بل أصبح اللون عبارة عن رمز ذي دلالة خاصة بالفنان .



تجريد / ١٩٦٦/

ومستقل عن المفهوم التسجيلي له .

وهكذا نرى أنفسنا أمام انطباع عن المدينة عبرت عنه الألوان المختلفة . وقد اكتسبت الألوان معانيها من الفنان وحده ، وقد أثارت التجارب ضجة حين عرضت ، لكنها كشفت عن الرغبة الكامنة لدى (إلياس زيات) لاكتشاف ما هو جديد في مجال استخدام اللون والتعبير به وحده عن أحاسيسه الذاتية التي تحولت الى صياغة شاعرية للوحة .

وهنا يؤكد مدى رغبة (إلياس زيات) لتقصي امكانات التعبير الفنية في كل أسلوب ، ورغبة عارمة في البحث دون توقف عن الجديد ، وعلى عدم رغبة في الاستقرار السريع على تجربة ، بل رغبته في خوض غمار التجربة واكتشاف أبعادها ، والوصول إلى اقصى ما يمكن أن تقدمه اللوحة من مفاهيم ، لتكون هذه التجارب زاداً له عند اكتشاف نفسه .

وفي المرحلة اللاحقة للتجارب التجريدية ، بدأت تبرز في أعماله بعض العناصر الواقعية ، التي رسمت على أساس تجريدي في التكوين ، وعودة إلى التشخيص على بعدأن استنفذ كل امكانات التجربة ، وعادت الشخوص إلى أعماله ، وساعدته خبراته (الواقعية) و (التعبيرية) و (التجريدية) على دمج الشخصيات في اللوحة مع العناصر التجريدية ، مقدماً التشخيصية الجديدة التي تحمل المفاهيم الحديثة ، والتي قدمت بصياغة مستقلة .

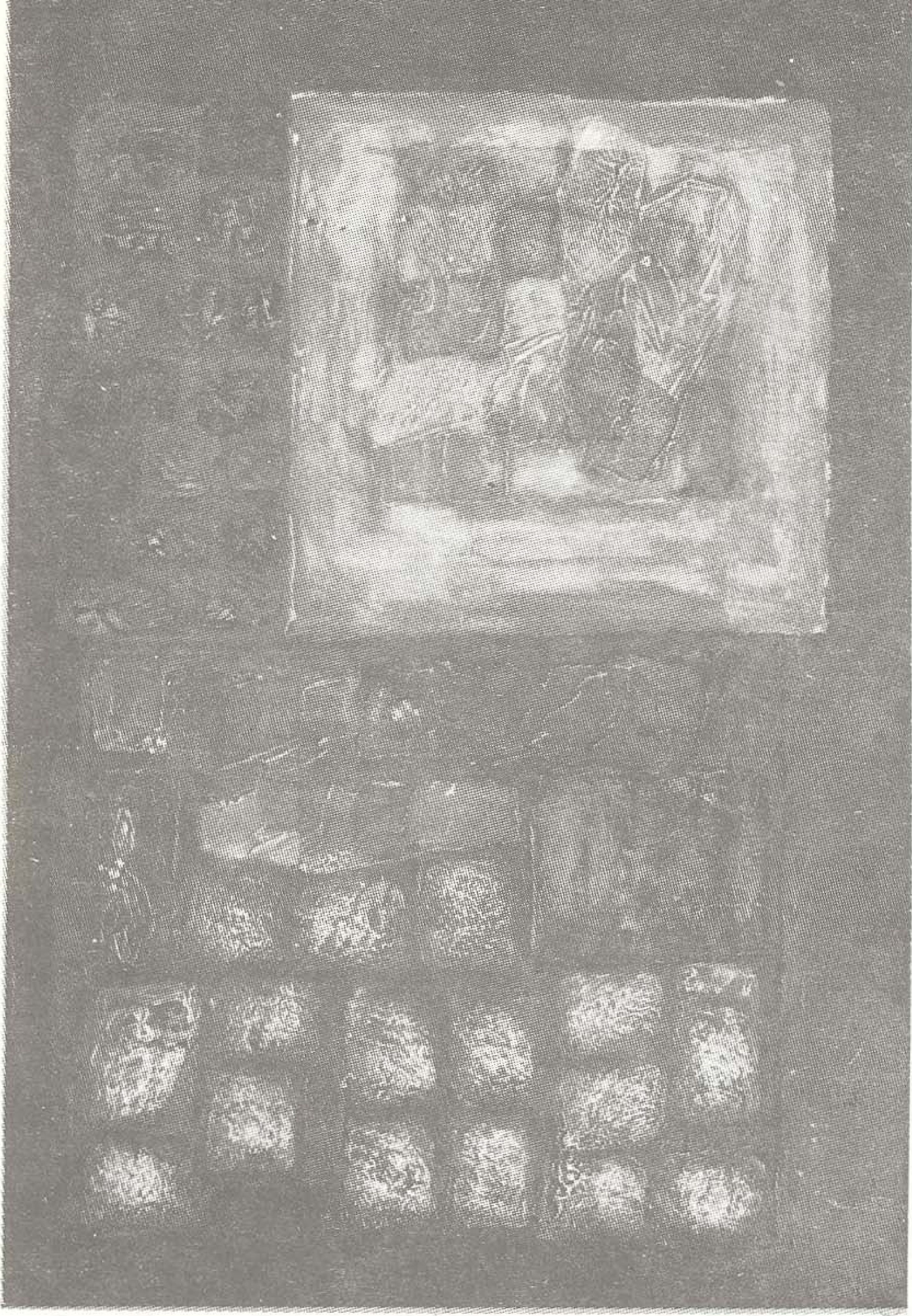
وقد أضاف إليها بعض عناصر تشكيلية أخذها من التراث الفني التقليدي ، واعاد أكتشاف أهمية الخشب الدمشقي المحفور والمدهون ، وما يملكه من (زخارف) ، وما يحمله من أحساس خاص . وبدأت لوحته تأخذ المعاني الجديدة وتقدم (الروح المحلية) التي أعطت اللوحة الدلالات الجديدة .

وتطورت اللوحة من تجريد بلون واحد ، إلى تجريد يحمل المشخصات والزخارف التقليدية ، التي أعطت الإيحاءات المرتبطة بالمدينة التي عاش (إلياس زيات) فيها ، وهكذا بدأت عملية الدمج بين العناصر الواقعية والتجريدية والزخرفية في لوحة واحدة . وقد سعى للاستفادة من كل هذه الامكانات وسخرها للتعبير عن (المضمون) الذي يريد .

وحفلت لوحاته في هذه المرحلة بالجديد من حيث



بائع الليمون / ١٩٦٧/



تجريد / ١٩٦٦/

التكوينات التي قدمها ، ومن حيث العناصر التي لجأ اليها ، ومن حيث الدلالات التي رمى اليها ، وفي نفس الوقت أخذ حريته في الاكتشاف والتعبير مجددا لفنون تقليدية ، معبراً عما هو غير مألوف وساعده ذلك على الانطلاق نحو تجربته الخاصة التي تعمقت في المرحلة الثالثة من التجربة .

المرحلة الثالثة

١٩٦٧ – ١٩٨٥

لقد ارتبطت التبدلات الهامة التي مرت على تجربة (الياس زيات) بالأحداث السياسية المصيرية، إذ حدثت نكسة حزيران عام (١٩٦٧) ، وكانت عميقة التأثير على تجربته الفنية ، لانها أيقظت الرغبة الكامنة لديه عن أسلوب فني شخصي ، قادر على التعبير عن كل الموضوعات الهامة التي كانت تشغله ويحمل المفاهيم الحديثة ، وتمثل الخلاصة المكثفة لتجربته كلها .

وهكذا قدم اللوحة الملحمية الطابع ، والتي ساعدته على التعبير عن الأزمة العميقة التي هزته ، كما هزت غيره ، من الفنانين والمفكرين ، والتي قدمت له صيغة فنية تستطيع التعبير عن (الواقع) بوجهه المأساوي ، وما حفلت به النكسة من احتلال للأرض ، وللقدس بشكل خاص ، وما رافق هذا الاحتلال من محاولة جديدة ، لاقتلاع الإنسان من جذوره ، وابعاده عن أرضه وملاحقته بكل أشكال التدمير والموت المتاحة للانسان المعاصر ، والتي وصلت إلى أقصى أشكالها همجية وبربرية . ولهذا أثارت هذه الاحداث الاشكالات الفنية العديدة التي تبلورت على شكل إحساس عميق بضرورة إعادة النظر في التجربة الفنية المحضة التي قادته إلى (التجريد)،واغناء التجربة بما هو محلي ، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث الأساليب الفنية ، ليقدم صياغة قادرة على التعبير عن الأحداث والتي أصبحت ضرورة ملحة ، لا يمكن تجاهلها .

وقد اكتشف أن عليه أن نبدأ من التراث التشكيلي العريق في بلادنا ، وهو (الايقونة) التقليدية ، ويحاول رسم (أيقونة جديدة) ، تقدم لنا أحداث الصلب الجديدة ، وتقدم الفداء الجديد المطلوب للخلاص بعد الكارثة التي حدثت



تجريد
١٩٦٦

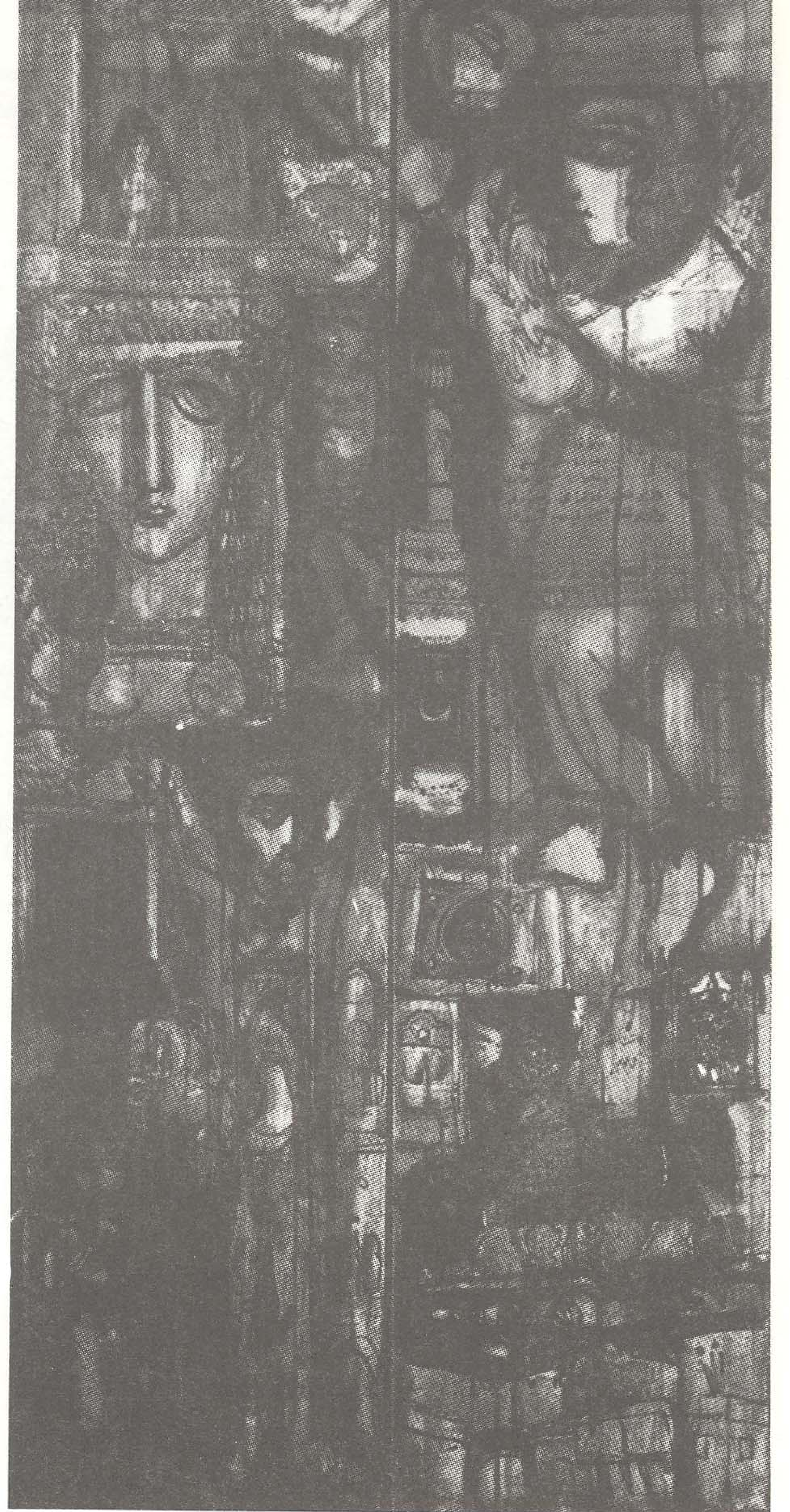
وارتبطت التبدلات الجديدة التي قدمتها التجربة الفنية بالعديد من المفردات الفنية التي أدخلها إلى لغة التعبير الفني ، والتي لم تعرفها الحركة الفنية من قبل ، وبأشكال جديدة من التعبير الفني عندها خصوصية ، وساعدته إطلاعاته الواسعة على الأيقونات التقليدية في بلادنا ، ومعرفته أهم خصائصها وتقنياتها ، وممارسته لترميم بعضها ، تقديم لوحة ملحمية تملك الأصالة والخصوصية وتقديم الحداثة الفنية بكل خصائصها ، وتحمل الرموز المختلفة التي جعلت لوحته عميقة في صيغها ، قادرة على التعبير عن الموضوعات المرحلية واغنائها بالأساطير ، والرؤى ،

وقد حفلت تجاربه الفنية بالموضوعات السياسية المختلفة التي عالجها ، والمرتبطة بالاحداث ، وقد قدمت لنا العديد من الموضوعات الإجتماعية ، هذا بالإضافة إلى الموضوعات ذات الصلة الوثيقة بالتراث العربي ، والمحلي ، وقد أولى اهتماماً لموضوعات الطفولة ومشاهد الأحياء القديمة ، التي أعطاها تأليفاً جديداً .

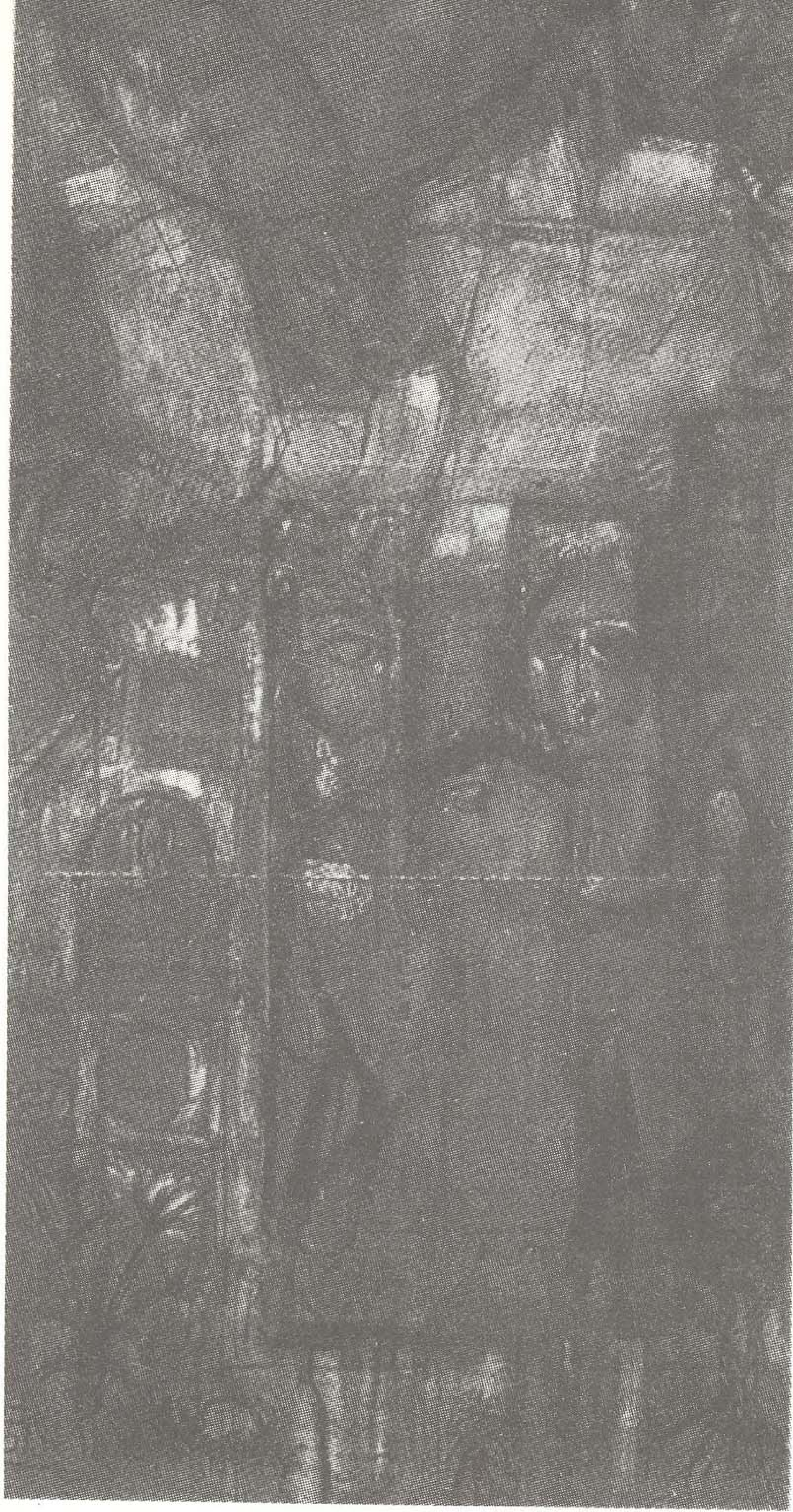
إن اللوحات السياسية تتمتع بأهمية كبيرة لأنها تصور أسلوبه الملحمي أفضل تمثيل وأدقه ، وعن طريق شرح بعض اللوحات يمكننا التعرف على أهم خصائص هذه اللوحات ، وما توصل إليه من صياغة فنية جديدة .

في لوحة (الجرح) التي رسمها بعد النكسة ، وتحت تأثير الأحداث يقدم لنا امرأة تنزف من جرح عميق في صدرها ، وقد عبرت عن ألمها الشديد نتيجة لإصابتها هذا الجرح العميق . ومن الواضح أن (إلياس) أراد التعبير عن الأحداث السياسية التي تلت النكسة ، واحتلال القدس ، وما أصاب الأمة العربية المصابة ، وقد زخرف ثوبها ليقدم لنا الدلالة على هوية المرأة ، وقد ساعدته التفاصيل المختلفة التي قدمتها زخارف الثوب ، والبيوت المحترقة ، وعلى إعطاء اللوحة طابعاً محلياً واضحاً .

ومن الواضح ان (الياس زيات) استفاد من خبراته الفنية السابقة ليقدم لوحته الملحمية الجديدة، فقد ألح التكوين التجريدي الذي يكشف عن خبراته التجريدية العميقة ، والذي بني على أساس مساحات ضوئية مختلفة في إضاءتها . وفي ملمسها المتنوع ، والذي اعتمد على الزخارف ، ونظم لوحته معتبراً أن (التكوين التجريدي) هو البداية الأساسية التي



اجزاء من اللوحة الثلاثية /الاطفال والطيور والمدينة/



(الاطفال والطيور والمدينة)

تجعل العمل الفني متناسقاً ، ووشح ألوانه ، وأغنى لوحته بالعلاقات اللونية التي تذكرنا بالمرحلة التعبيرية، وقدم شفافية اللون وجماليته ، وسيطرة اللون الواحد الرئيسي على الموضوع ، والتنوعات التي تعطيه الحيوية وهناك الوجوه المرسومة والتي تؤكد على متانة منطلقاته ...

وأضاف إلى هذه التجارب ما هو جديد ، من حيث الهدف الأساسي للعمل الفني ، الذي أصبح سياسياً ، وذلك حين وظف كل العناصر المختلفة التي جمعها في لوحة واحدة ، والمتعددة في مصادرها والتي أخذها من الواقع المحلي ، ومن التراث القديم، وأعطاها المعنى الجديد عن طريق الرمز ، ونرى الزخارف العربية ، والأشكال التقليدية المأخوذة من الخشب الدمشقي المحفور والمدهون. ونرى التحويرات في رسم الأشخاص التي تعكس تأثير الأيقونات التقليدية والتي تعود بنا إلى وجوه قديمة مألوفة ، وكذلك نحس بهذه التأثيرات في طريقة تحوير بعض الحركات التي تقدمها الشخوص .

ووظف جميع هذه العناصر لتؤدي الغاية التي يريد ، وهي التعبير عن الأزمة ، وهكذا نكتشف جانباً تجريدياً هو بناء اللوحة الأساسي ، وعلاقات تجريدية في أسلوب اعادة توزيع الزخارف لتقدم الإيقاعات



بائع الثوم /١٩٧٩/

الموسيقية المختلفة ذات الطابع الحديث ، والتي عدلت ما أخذت لتساعده على تقديم لوحة ملونة ومموسقة

وهكذا دمج أكثر من عنصر في عمله ، وأعاد اخراج كل العناصر ضمن تكوين جديد له أساسه التجريدي، وله صياغته الحدسية ، والتي جعلت هذه العناصر تأخذ ثوباً جديداً مستقلاً عن الأصل ، وهكذا أعطى الملحمية التي تدمج وتتجاوزوتعطي المشاهد الاحساس بأن العمل الفني عنده له أكثر من جانب ، وهو بعيد عن كل عناصره ، ويتذوق أهدافه ، وهو يتمتع بميزات العمل الفني المتعدد الجوانب .

وتعبر لوحته (الفارس) عن نفس الاهداف التي قدمتها لوحته (الجرح) وفيها يتجلى الهدف الاساسي الذي دعا اليه ، والذي عبر عنه (الفارس) ، والذي أصبح يمثل (الخلاص المبحوث عنه) فقد قدم لنا هذا الفارس ممتطيا جواده آتيا من البعيد ليحقق الخلاص، وأعطي المخلص صفة (المقاتل) الذي جاء ليخلص المدينة ، حاملا سيفه ، مؤكدا على أن الجرح الذي أصاب الامة لن يندمل الا بالخلاص الذي لا يحققه الا القتال .

وقد لجأ الى أسلوب دمج فيه المساحات المجردة مع الزخارف الخشبية ، والاشكال المختلفة التي تصور الاحداث وأضاف اليها عملية توزيع للاحداث على مختلف المساحات ليعطي الازمنة المختلفة ، ويفرق بين أحداث واقعية مأساوية ، تصيب البيوت والمدن، وبين آلام الناس لوضع مأساوي ، وبين قدوم الفارس على حصانه ، وكذلك عكس تتابع أزمنة في عمل واحد وساعدته التكوينات الجديدة على التعبير عن هذه الازمان المندمجة معا .

وهكذا دمج ما هو تجريدي خالص في التكوين الى ما هو تشخيصي ، ليقدم لنا (واقعية جديدة) تملك المضمون السياسي ، وتقدم رؤيته ، وقادرة على استيعاب كل عناصر الحداثة الفنية ، وتوظفها لخدمة (المضمون) .

وحين رسم لوحته (العشاء الاخير) قدم لنا



وجه/١٩٧٩/



زهرة الضوء/١٩٨١/

صياغة خاصة للوحة تقليدية معرفة ، وسبق رسمها مئات المرات عبر تاريخ الفن لكنه ركز اهتمامه على شخصين في اللوحة ليؤكد على المضمون الذي أصبح معبرا عن أحداث النكسة ، وهذه واقعة أخرى هامة تحدث الان وتعاد الحادثة التاريخية ، حين عاد (يهوذا) ليسلم المسيح فيها .

واستخدم (الياس) الكتابات التقليدية والاشعار التي أخذها من التراث القديم والاشعار الهامة والحكم والامثال الشعبية ، وجعل الكلمات تتفاعل مع الموضوع في كثير من الحالات وتساعد على اخراج جديد للوحة ملحمية يخدم المضمون ويعبر عن رؤية جديدة للوحة الحديثة ، وهذه الكتابات قد تكون مفهومة لمن يعرف اللغة العربية ، لكن أسلوب التعبير الذي لجأ اليه جعلها تخدم التكوين وتعبر عن الفكرة التي يريد حتى لمن لا يستطيع قراءتها .

وهكذا ، عبرت لوحاته السياسية عن جانب انساني هام في لوحاته ، اذ أن كل الصياغات استخدمها ، من أشكال وكتابات ورموز أسطورية وزخارف ، قد عكست الوجه الانساني في تجربته ، وهذا الوجه يعكس لنا ببساطة تامة ودون أي تعقيد ملحمة الانسان المعاصر الذي يعاني ، ومصيره الذي تتحكم فيه قوى الشر ، وصراعه من أجل البقاء ، وما يصادفه هذا الانسان ، في لحظات المعارك والمآسي من آلام وصلب واستشهاد وبطولة وأعطى هذا الجانب الانساني صفة الاستمرار والخلود ، ذلك لان عظمة الانسان تكمن في قدراته على مواجهة كل حالات الالم والتضحية ، وقدرة في أن يعاني ويتجاوز ، وكل محاولاته أن يقف ، ولهذا لا بد من تمجيد هذا الانسان في كل الشروط التي يعانيها .

وهنا نرى أهمية الجانب التاريخي والحضاري في تجربته لانه أعطى للمأساة المعاصرة عمقها الفني عن طريق استشهاد بمأساة تاريخية ، وربطها بأحداث أخرى ، وهكذا تتكرر الآلام ، ونرى الوجوه المختلفة التي تعكس وجه (المسيح) أو وجه (الشهيد المعاصر) أو وجه (زنوبيا) أو غيرها .

ولوحاته التي قدم لنا فيها (الشهيد) تؤكد على هذا بكل وضوح ، ولعل أهمها (الشهيد الحي) ، نحن هنا أمام تعبير عن الشهيد وما يقدمه لامته ، وعظمته تكمن في عطائه الذي يجعله خالدا ، وهو يستفيد من جميع القصص التي تروى عن الشهداء ليقدم عمله ، ان فكرة الشهيد تستدعي تضحية (السيد المسيح) وعن طريق هذا المثل الاعلى يقدم



طفل مع طائرة ورقية / ١٩٨٣ /

لنا الشهيد على أنه مخلص آخر يفتدي الناس بنفسه، ويموت ليفتدي الناس ويخلص المدينة ، وحاجة الامة اليه في أوقات المحن ضرورية كي تنهض الامة ، وتبعث من جديد ، وهو يؤكد على استمرارية الامة عبر شهدائها ، ويعبر عن أهمية هذا الانبعاث الجديد لها ، وهذه الافكار التي يقدمها تعززها الاساطير القديمة والتراث الحضاري لامتنا ولكل الشعوب التي نهضت، وهكذا أعطى لوحتم العمق والجذور التاريخية مؤكدا على أهمية الشهداء .

ويولي (الياس) الجانب الانساني في تجربته كل الاهمية ويعطيه الدور الاساسي ، ولهذا عبرت لوحاته عن الانسان الذي نراه مرتبطا بأرضه وتراثه ، والذي نحس بأنه يعيش المأساة التي تعني الاستلاب ، والمحاولات التي تبذل حتى لا يعكس هذا الانسان كل ما هو مطلوب منه ، وحتى لا يحقق الانسان كماله الانساني .

السياسي وتفاعلا معا في كل تجاربه ، بحيث نرى أشخاصه قد انتزعوا من البيئة الشعبية معبرين عن الواقع المحلي ، وقد ساعدته طفولته في دمشق وأحيائها الشعبية على تقديم هذا الوجه الانساني ، وظلت ذكريات الطفولة القريبة عميقة التأثير عليه ، يستخدمها للتعبير عن الواقع ، وتستدعي في نفس الوقت الطفولة الجماعية .

ويقدم الاجواء الخاصة التي تجمع وتربط بين ماهو عميق في الطفولة وما هو ظاهر في الحياة اليومية، ولهذا نرى (الباعة الجوالين) و (الاسواق الشعبية) و (الاعياد) والمناسبات المختلفة يعاد تصويرها، وتضاف اليها الرموز المعبرة عن أفكاره .

ونراه يعطي عالم الطفولة الاهمية الكبيرة ، والذي يبدو موحيا بالمواضيع المختلفة التي تكشف عن مدى تعلقه بالاطفال ، الاطفال في لحظات فرحهم بالعيد ، وألعابهم المختلفة التي تقدم لنا (الفرح الانساني) في أغنى صوره اشراقا ، والذي يتعارض تماما مع العالم المأساوي ، الاطفال لهذا يمثلون عنده وجه الفرح والسعادة التي لا نراها عند تصوير الكبار والتي تقدم أمل العالم بالخلاص ، ووجه العالم الاخر السعيد والاتي .

ولهذا تتمتع تجربة (الياس زيات) بأهمية كبيرة ضمن تجربة الفن التشكيلي المعاصر .. لما تحفل به أعماله من رصد للواقع الانساني ، ومن تصوير لهذا الواقع بكل أوجهه ، حتى أننا نستطيع القول بأن لوحاته هي الحياة مكثفة معبرة .

غسّان السّباعي

خليل صفية

لقد عرفنا في بدايات الفنان غسان السباعي « اواخر الخمسينات ومطلع الستينات » ، محاولة لرصد جماليات الواقع الانساني ، الحياة من حوله ، العائلة ، الحي ، وجوه الناس ، وبصيغة واقعية تكشف عن رغبة في امتلاك مظاهر الحياة وتوشيحها بما هو ذاتي من انطباعات وانفعالات .

وسافر (غسان) الى الاسكندرية لدراسة التصوير ومتابعة صقل ادواته ، لغته الفنية ، وحين تخرج من كلية الفنون الجميلة « قسم التصوير الزيتي » عام ١٩٦٤ م ، وعاد الى دمشق شهدنا اول تحول في التجربة ، من الموضوع الى الرؤية ، الرؤية التي اتسمت بالبعد الفلسفي في صياغة المشكلات الانسانية، فغسان الذي صور المشاهد القريبة للحياة من حوله « لوحة وجه فتاة ـ لوحة اخي حمادة » وقدمها في معرض الخريف عام ١٩٦١ م ، أي قبل تخرجه من الاكاديمية اصبح يصور حالات انسانية لها شموليتها ، وهذا ما كشفت عنه اعماله التي عرضها في معارض الخريف والربيع التي اقيمت في تلك المرحلة ، ونرى تلك الموضوعات امتدادا لمشروع تخرجه حول ازمة الانسان المعاصر ، وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر اللوحات التالية (الانسان المعاصر ـ الفن ـ المنفي (١) ـ المنفي (٢) ..) .

واذا اردنا أن نتحدث عن أبعاد وخلفية تجربته خلال تلك المرحلة ، وعلاقتها بالوسط الفني ، وخاصة تجارب جيله ، جيل الستينات الذي حقق أهم تطور في تاريخ المعركة الفنية ، فسنجد أن (غسان السباعي) قد تميز في تلك المسائل الفلسفية التي انفرد في معالجتها ، وبمعزل عن القضايا التي طرحها ذلك الجيل والاستثناءات محدودة ، وحين نتحدث عن المسائل الفلسفية في تجربته ، فاننا نعني بالتحديد المرحلة التي تقع ما بين عامي « ١٩٦٠ م ـ ١٩٦٧ م » .

ولقد شهدت تلك المرحلة في الحركة الفنية صراعا حادا بين اتجاهات متنوعة ومتباينة الى درجة التناقض ، انها مرحلة تبلور معظم الاتجاهات الجمالية في الحركة الفنية ، ومرحلة صراع بدأ في الجماليات وفي مصادر التعبير والموضوعات وامتد ليصل الى المواقف ، والابعاد الاجتماعية والسياسية ، كانت التجارب الواقعية تسير باتجاه التطور الذي وضع أسسه في الخمسينات « محمود جلال » ، وكانت التجارب الانطباعية قد وصلت الى ذروتها ممثلة في رائدها الكبير « نصير شورى » والتجارب التجريدية تسعى الى السيطرة حاملة معها لواء الحداثة من مفهوم جمالي شكلاني ، وكانت الدعوة الى الاصالة ممثلة بأصحاب العناصر العربية محصورة في تجارب محدودة رغم طليعيتها (أدهم اسماعيل ونعيم اسماعيل) وينسحب هذا التنوع والتباين على مصادر التعبير الواقعية والذاتية والتراثية ، وضمن هذا الوسط الفني ، الغني بتنويعاته ، المتشعب بمسائله الجمالية ، المتناقض بمواقفه ، جاء (غسان السباعي) ليتعامل مع الفن برؤية فلسفية لم تكن واضحة في التجارب التي سبقته ، والتي عاصرها أو ظهرت معه ، جاء ليترجم رؤيته الفلسفية ، عبر موضوعات تنوس بين الذات

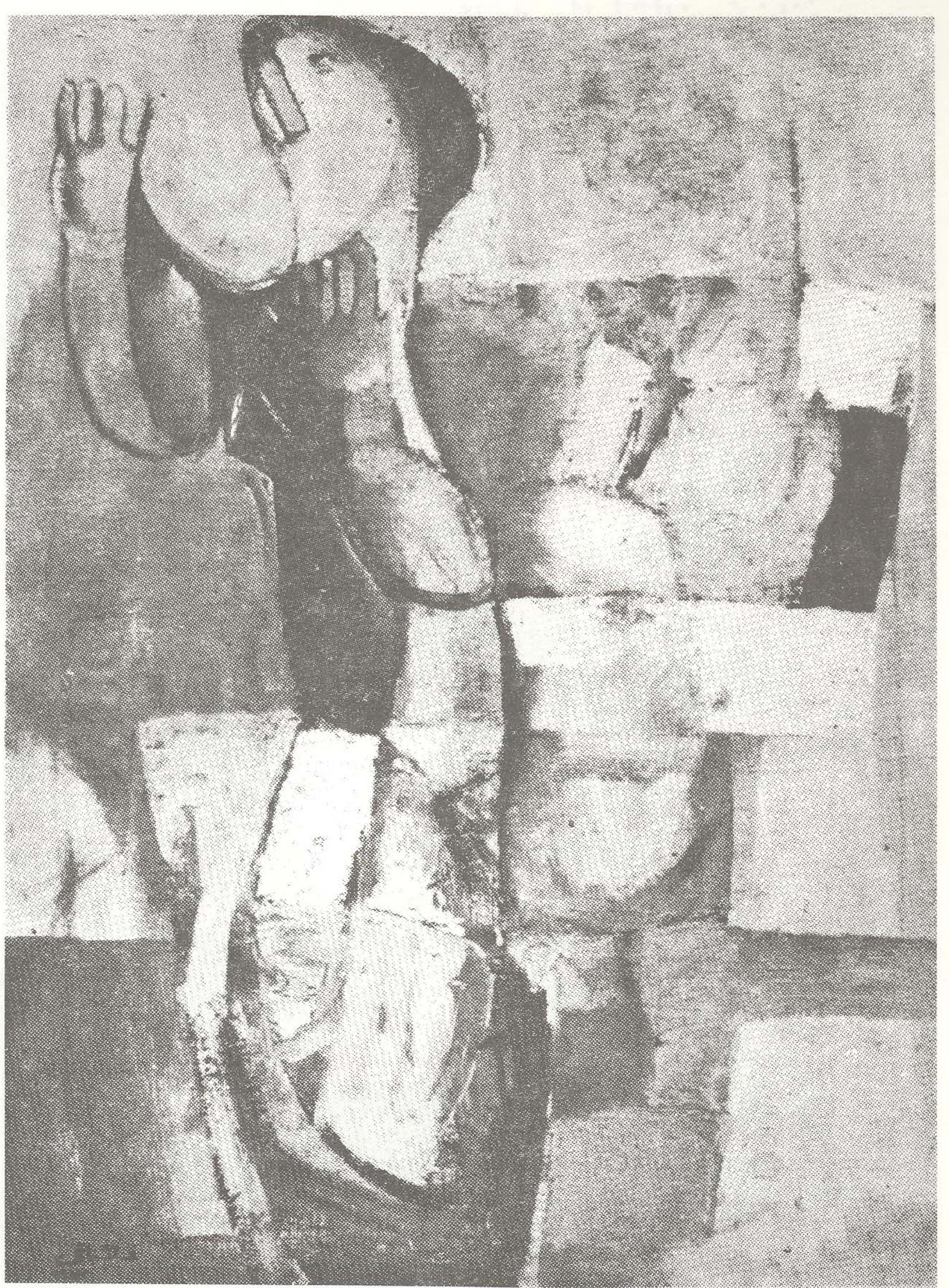


طائر برأسين

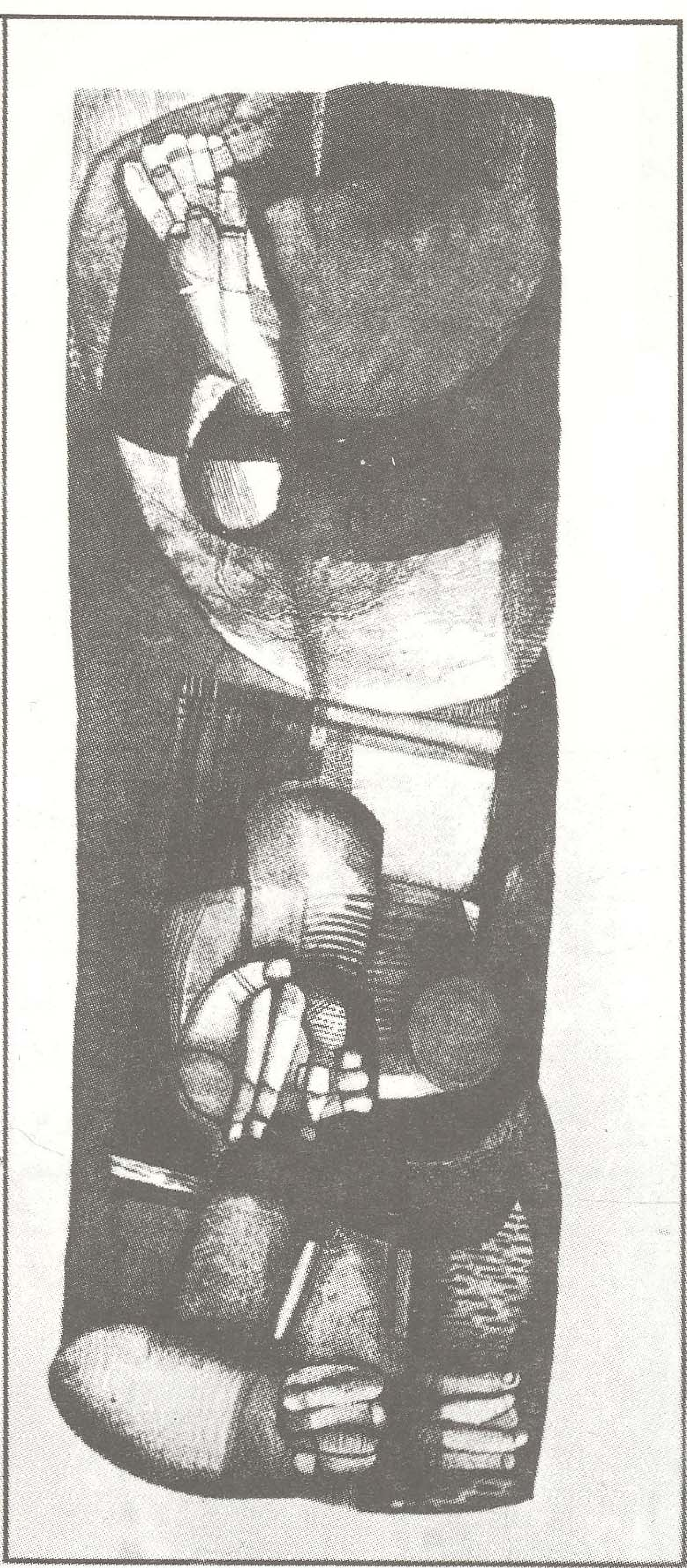
والواقع ، بين الواقعي والمجرد ، بين المحلي والشمولي ، بين الحدث والفكرة المجردة ، فكرة الزمن والصمت والسقوط والنفي والاستلاب ، والقد أصبحت تلك المفردات (الزمن ـ الصمت ـ السقوط ـ المنفي) عنوانا للوحاته ، وأفكارا لمعالجاته الفنية الجمالية ، ويبدو أن الفكرة الواحدة كانت تحتاج حتى تتحقق كانجاز فني الى فترة زمنية طويلة ، الى حوار مستمر ، وهذا يفسر لنا قلة انتاجه ، عدة لوحات في كل عام يعرضها في المعارض السنوية الرسمية ، بالمقارنة مع انتاج رفاقه من جيله .

ترى كيف ترجم (غسان) مفهوم الزمن او الصمت او النفي ؟ وما الذي اراد الوصول اليه عبر تلك المفاهيم ؟ ما هي العناصر التي استخدمها للتعبير ؟ اذا تناولنا العناصر التعبيرية التي استخدمها في بناء وصياغة تلك اللوحات فسنجد ان العنصر الانساني هو العنصر الاساس والذي يمثل مركز اللوحة ، او لنقل محور التعبير فيها .

وهذا يعني بالنسبة لنا شيئا هاما وهو ، ان تلك المفاهيم الفلسفية قد ارتبطت كانجاز تشكيلي بالانسان ، الانسان في حالاته المتنوعة ، في صراعه مع الزمن ، في سقوطه وانتصاره ، في نفيه وعودته ، موته وولادته ، صمته وصراخه ، عذاباته واحلامه ، رقته وقسوته ، ويبدو أن الفنان بحد ذاته قد عاش في تلك المرحلة صراع المواقف الفلسفية ، تناقضات الفلاسفة من مثاليين وماديين ، كما يبدو ـ ايضا ـ اننا لن نتمكن من عزل الفنان عن الوسط الذي درس فيه



تكوين



رجل وامرأة

(الاسكندرية) وعن المرحلة (النصف الاول من الستينات) ، والثقافة التي كانت سائدة ، والموجات الفلسفية التي وصلت الى مصر ووجدت صدى كبيرا في الاوساط الثقافية ، من فلاسفة وشعراء ومسرحيين وروائيين ومصورين ونحاتين ، لذلك كله نرى ان تجربة (غسان) في تلك الفترة هي ثقافة اختزنها اكثر مما هي نتاج واقع عاشه بابعاده الاجتماعية والسياسية . ولذلك نقول ان الانسان الذي عالجه (غسان) في لوحات تلك المرحلة ، ليس الانسان الذي يعيش في البيئة التي يفترض أن يتمثلها الفنان ، انه الانسان في المجتمعات الاستهلاكية في هذا العالم ، وهكذا اتسمت معالجته برؤية شمولية وبعيدا عن الثوب المحلي .

ومع ذلك دفعنا (غسان) عبر تأكيده على ازمة الذي يصور والتي هي في النتيجة أزمة الانسان المعاصر الى التعاطف مع ذلك الانسان والوقوف الى جانبه ، في محاولاته الخروج من ازمته ، من حالة الاستلاب والنفي والقهر والقمع ، ولم يستمر الفنان في تصويره أزمة ذلك الانسان وتأكيده على البعد الفلسفي ، لكنه وجد في النتيجة مخرجا في مشكلات واقعنا العربي .

وهنا تبدأ مرحلة جديدة في تجربة (غسان) ، مرحلة ما بعد نكسة حزيران ؟ وكما كانت النكسة عاملا اساسيا في التحولات الفنية والادبية على الساحة الثقافية المحلية والعربية ، كانت أيضا عاملا اساسيا في التحول في تجربته .

والقد شمل تأثير (حزيران) التجربة من جوانبها المتنوعة ، الخلفية الثقافية بأبعادها الفلسفية ، التعامل مع اللوحة خلال الانجاز بشيء من الانفعال ، الجماليات المستخدمة ، عناصر التعبير ، الرموز الجديدة ، الخ ،



المرأة والذئب / ١٩٨٤/

وهنا لا بد من الاشارة الى قضية مفادها ان (غسان) لم يهجر المسألة الفلسفية في الفن لكنه ربط التجربة بأبعاد جديدة ، سياسية واجتماعية ، هي نتاج تفاعله مع أحداث الواقع (النكسة - الاحتلال - الثورة الفلسطينية - الانتفاضة في الارض المحتلة ، ومقاومة الاحتلال) ورغبته في ربط التعبير الجمالي بالبيئة ، بالواقع ، وعلى مختلف الصعد الوطنية والقومية ، وبرؤية شمولية تؤكد من جديد البعد الانساني في تجربته ، وكانت لوحة (الانسان المعاصر) التي عرضها في ربيع عام ١٩٦٧ م (معرض الربيع - حلب) الى جانب لوحة « الزمن » من آخر لوحات مرحلة ما قبل حزيران ، وحدثت النكسة ، فقلبت المفاهيم وبدلت المواقف والموضوعات والمضامين ، وكان التحول في الجمالية ، في الاتجاهات التجريدية والذاتية ، وصولا الى صيغ قادرة على التعبير عن المرحلة ، واصبحت الوشائج التعبيرية ، السمة الاكثر انتشارا في التجارب الواقعية على اختلاف أشكالها ، وفي التجارب التراثية ، والذاتية ، حيث ارتبطت بالانفعال الحاد ، بالتعبير المأساوي الذي وصل في كثير من التجارب حدود السوداوية وبعيدا عن الامل ، امكانية الخلاص وانبعاث الفارس العربي من جديد ، واتجه (غسان) كغيره من فناني تلك المرحلة الى التعبير عن الاحداث المأساوية ، الى صياغة موضوعات نابعة من تلك الاحداث ، الى التأكيد على الانفعالات عبر الترجمة الجمالية المتنوعة ، وتبدلت موضوعاته وبرزت موضوعات جديدة على صلة وثيقة بالمرحلة ، وهنا نذكر اللوحات التالية : [جدار القدس - نساء غزة - العرب الصغار - الغارة - الزحف على جبل الوصايا العشر] وغيرها من اللوحات



التي تعبر عن الواقع في تلك المرحلة .

ونضجت لغة ((غسان)) ، تجربته ، وصولا الى خصوصية جمالية وتعبيرية في آن واحد ، فالتميز هنا ليس فقط في مصادر التعبير الواقعيـة ، او الموقف الانساني وما يفصح عنه من مضامين ، لكنه ايضـا في الجمالية ، في اللغـة ، في أشكال التعبير والصياغـة الجديدة للعناصر الانسانية والاشياء . في المأساة التي ارتبطت هذه المرة بالانسان العربي بالتحديد . والتي تحققت كانجاز عبر صيغة واقعية تعبيرية تتمثلها في تصويره لعناصر الواقع في بناء جديد يعتمد التبسيط والتحوير والتلخيص ، وخاصة التحوير في المظهر الانساني ، وذلك رغبة من الفنان استشفاف الجوهر ، البعد المادي والبعد النفسي ، فعناصره الانسانية تعكس مأساة الواقع ، عبر ما تفصح عنه من حالات انسانية ، من آلام وعذابات واحزان ، واشكاله الجـديدة التي تمثل صورة غير خارجية للواقع ، صورة رغم ابعادها المادية ، ممثلة بالتحليـل الهندسي ، نراهـا تمارس وجودهـا النفسي الانفعالي ، الذي ينعكس في تعابير الوجوه وحركة الانسان ، وفي تلك العلاقة بين الانسان والرموز المحيطة به ، رموز الاحتلال التي تعني القهر والقمع والارهاب والقتل والمجازر .

والشيء الهام في لوحات تلك المرحلة التي وصلت ذروتها الدرامية في مطلع السبعينات هو تلك الصلة بين الانسان والمنزل ، الانسان والارض ، حيث صـاغ ((غسان)) الانسان في أكثر حالاته مأساوية وربطـه بالمنزل والارض (كرمز لاستمرارية الحياة وعمـق ارتباط الانسان بالوطن) ، ففي احدى لوحاته التي أنجزها عام (١٩٧٠) م . صور المراة وهي تحتضن الشهيد وربط الخلفية ((المنازل)) بالمقدمة ((المرأة)) والشهيد ، بحيث لا يمكن الفصل بينهما ، فكتلة المرأة تقود الى مساحة المنزل والارض ومساحة المنزل تتحد بجسم المرأة لتصبح جزءا منه ، ونقرأ في وجه المرأة حزنا عميقا ، الا أن هـذه المرأة الرمز ظلت واقفة ، صلبة ، ملتحمة بالعمارة والطبيعة ، فالشعوب لا تموت والاوطان تلد دائما من يدافع عنها ويحميها .

وسافر ((غسان)) من جديد ، لكن هذه المرة الى باريس حيث درس الحفر وعاد في عام ١٩٧٤ م ، بعد أن تخرج من المدرسة الوطنية العليا ، وتابع صياغة ارتباطه بالواقع في مختلف التقنيـات التي مارسها (تصوير زيتي ـ حفر تقنيات متنوعة) مؤكدا من جديد تفاعله بالاحداث المصيرية ، ورغم انه قبل سفره الى باريس كان رساما أكثر مما كان ملونا ، ورغم دراسته



التعليب / ١٩٧٧/

الحفر في فرنسا ، فقد تابع انتاجه في التصوير الزيتي محققا هذه المرة قفزة تقنية جديدة في تجربته ، وبالتحديد في اللون ، في وظائفه الرمزية وفي تلك القيم التعبيرية ، وهكذا عمل على دراسة اللون وأجاد فيه ، محققا في ذلك قدرته كمصور ، كرسام وملون ، ولقد بدات رحلته اللونية الحقيقية في منتصف السبعينات لتصل مداها في الثمانينات ، وبشكل خاص ، لوحاته التي عرضها ما بين عامي ١٩٨٤ م - ١٩٨٦ م في المعارض الجماعية ، وعلى صعيد جمالي تعبيري دخل مرحلة جديدة نراها تمثل محاولة جادة لتعميق ما بداه بعد عام (١٩٦٧) م ، وصولا الى صيغة يمثل الرمز فيها العنصر الاكثر حضورا وقدرة على التعبير غير المباشر ، ورغم بساطة وعادية رموزه ، الا انها حملت المضامين الكبيرة ، الاجتماعية والسياسية والانسانية ، وعكست موقفه من أحداث الواقع ، وخاصة الاحداث المأساوية التي أصبحت تمثل محور التجربة .

وهذا يعني أن (الجانب الرمزي) الجديد في لوحاته ليس نتاجا ذاتيا خالصا ، وليس تأكيدا على خيال لا واقعي ، ليس استغراقا في الرمز أو معالجته كقيمة فنية فحسب ، لكنه محاولة جادة لصياغة الواقع صياغة جديدة ، صياغة موضوعات تمت بدافع قومي وانساني ، بتحريض من الاحداث المأساوية المتلاحقة ، ولانه يبحث عن جماليات لا تقوده الى التعبير الآني والمباشر ، بل تصله بالمتلقي عن طريق غير مباشر ، ولانه يريد البعد الانساني لموضوعاته القومية ، فقد عمل على توظيف ثقافته ، والتأثيرات الفلسفية في مرحلته السابقة بما يخدم هذه الرؤية « البعد الانساني الشمولي في التعبير المحلي » وحين أثرنا معه هذه المسائل الجمالية التعبيرية (الشمولية - المحلية - العناصر الرمزية) قال لنا : - [صحيح انا أعمل برؤية شمولية ، وقد أختلف مع بعضهم في فهم المحلية ، لكن هذا لا يعني أنني أنفي المحلية في تجربتي] ، فالمحلية في تجربة أي فنان قائمة من خلال معايشته لواقعه المحلي ككل ، ولها عمقها التاريخي التراثي ، فالفنان هو ابن واقع له امتداده الحضاري وتطلعاته المستقبلية ، وعندما يعبر الفنان عن عصره بوعي وعمق وبموقف فلا بد أن يرتبط ذلك بشكل أو بآخر بحالة لها استمراريتها وشموليتها ، فالمحلية أعمق من الديكور والزخرفة والعناصر المحلية ، أما لماذا الشمولية ، فتلك قضية مرتبطة بالتعبير عن حالة لا عن حدث آني وعندما نجرد الفنان من حقه في الرؤية الشمولية نكون قد جردناه من انسانيته ، وهنا يدخل الرمز لتأكيد واقع ، يدخل



ثيران في حقل ورد

كوسيلا لا كغاية ، ومن الممكن أن يلعب دورا هاما في ابراز الفكرة وتعميق الواقع في آن واحد ، أنا أرى الرمز بصورة واقعية ، لا أغرق فيه لدرجة الغموض ، كما لا أتعامل مع بقية العناصر بصيغة مباشرة ، بمعنى أن هناك حالة انسجام وتآلف وحوار بين العناصر الواقعية والرمزية في أعمالي ، أنا ألمح ولا أوضح ، لكن لماذا الرمز ؟ أنا أريد أن أصل الى نتيجة أن كل العناصر الواقعية والرمزية يجب أن تخدم في النتيجة فكرة العمل الفني ، والتحوير في أعمالي هو عملية تخليص من الشوائب وتشذيب للعناصر من أجل الوصول الى لغة مكثفة ، وهذه العملية تبعد الفنان عن السقوط في المظهر الخارجي للواقع ، في تفصيلاته التي قد تحد من القيمة التعبيرية لعناصره ، ومن جهة أخرى أريد أن أنوه الى قضية أن الفكرة الجادة لا مبرر لتزويقها ، علينا أن نقولها ببساطة ، البساطة هي عملية تحوير ، والعملية الفنية عملية ذكية ويجب أن تكون ذكية من قبل الفنان وتخاطب الجوانب الذكية في المتلقي ، أنا أفترض مسبقا أن الانسان ذكي وليس من الضرورة الافاضة في معالجة الفكرة بالشرح ، يكفي التلميح ، فالتلميح يدفع المتلقي لمشاركة الفنان البحث ولذة الكشف » . وهنا نشير الى أن هذه المقولات للفنان غسان السباعي هي مقتطفات من حوار أجريناه معه في عام (١٩٧٩) ويكشف عن الجوانب التي نراها هامة وبارزة في تجربته ، ولقد استمر « غسان » في الانجاز عبر تأكيد على تلك المسائل « الابعاد الانسانية الشمولية ـ العناصر الرمزية » ، وتعميق لها ، ويبدو ذلك واضحا في أعماله التي أنجزها ما بين عامي (١٩٧٤ ـ ١٩٨٥ م) وعلى سبيل المثال نذكر الاعمال التالية : [التعليب ـ طائر برأسين ـ الاحتلال ـ موت سمكة ـ المفتاح ـ بيت لحم ـ الارض ـ السردين ـ الطوق ـ الطائر ـ الاطفال والجثة ـ ثيران في حقل ورده ـ القنص ـ بحر بيروت ـ امرأة وأشجار ...] والتي تعكس عن طريق رمزي تعبيري الواقع الانساني ، وبصورة أخرى نقول : المضامين المحلية محققة بصيغة جديدة تصلح للتعبير عن الحالات الانسانية المماثلة في الزمان والمكان ، ففي لوحة الاحتلال ، لا يعالج الفنان



المرأة والاشجار

العناصر المباشرة للموضوع ، بل ينطلق من العنصر الانساني فيجرده من ثوبه المحلي الفولكلوري ويصوره مقيدا ورغم قيده فهو يقاوم ، ويحلم في الخلاص ويعمل على تحقيق حلمه عبر فعل المقاومة ، مقاومة الاحتلال ، ودون اشارة للمكان أو الزمان ، مما يؤكد رغبة الفنان في التعبير عن مفهوم الاحتلال ومقاومته ، وفي لوحة (موت سمكة) نرى في التكوين في الصورة ما يعادله في الواقع ، فالسمكة ـ هنا ـ محمولة على الاكتاف كنعش ، والشخوص تسير ويغمرها الحزن على موت السمكة ، السمكة التي تفصح عبر الدلالة الرمزية عن الانسان ، وبالتحديد الانسان الشهيد وهكذا بنى عناصره التعبيرية والرمزية بناءا له دلالاته الواقعية وصولا الى تحقيق شمولية الرؤية واستمرارية التعبير .

ولقد تنوعت الرموز التي استخدمها في مختلف المراحل التي مر بها ، الا أنها حملت في علاقاتها الجمالية والتعبيرية ، وفي حوارها مع بقية عناصر العمل الفني الافكار التي عالجها والمضامين التي اراد تقديمها ، كما وصل في أعماله الاخيرة الى تحقيق التوازن الجمالي والتعبيري ، بحيث اصبح يعمل على توشيح معالجاته الرمزية العقلانية بانفعال مشذب لا يخرق محاكماته الرياضية الواعية في الوقت الذي لا يكبت فيه حرارة العاطفة . وبهذه الخصائص حقق (غسان) حضورا متميزا .

الفنان العربي الراحل

حامد عبد الله

الحياة التشكيلية

توفي في (باريس) الفنان الكبير (حامد عبد الله) ، في آخر يوم من أيام عام (١٩٠٥) ، مودعا من الفن والفنانين ، بعد رحلة طويلة مليئة بالنضال القومي ، كان فيها مثال الفنان العربي الملتزم بقضايا الامة العربية ، والذي سخر فنه لخدمة هذه القضايا ، ومثال الفنان الذي أعطى التجارب والبحوث الفنية ، التي ربطت فنه بالقضايا النضالية والقومية ، وجعلته بحق رائدا من رواد الفن العربي الحديث .

ولقد عرفته (دمشق) عام (١٩٦٧) ، حين جاء اليها في معرض كبير شامل ، قبل النكسة بأيام ، وقدم التجارب الفنية التي كشفت لنا مدى جدية محاولته لخلق (فن عربي حديث) بأساليبه ، ومضامينه ، وروحه .

وكان مثال الفنان العربي الجريء الذي لا يتزحزح عن مواقفه ، ولا يساوم أو يهادن فيها ، وله من المواقف التي شهدت له على مدى أهمية ما قدمه . من تجارب ، وذلك حين وضع قضية الفن فوق كل قضية ، وجعل فنه في خدمة قضايا شعبه ، وقد لاقى الكثير من العنت نتيجة لتلك المواقف ، وتحمل الكثير من الانكار والهجوم لصلابته ورفضه للمغريات الكثيرة مفضلا حرية التعبير .

فمن هو (حامد عبد الله) هذا ، وكيف عاش وناضل من أجل قضية الفن العربي الحديث ، وما هي الاشكال التي كان له فضل اكتشافها وتقديمها ، والتي جعلته بحق رائدا من رواد الحداثة الفنية العربية ، وأحد الفنانين العرب القلائل الذين وطدوا حركة التجديد الفنية ، وربطوها بالواقع العربي .

قال (حامد عبد الله) في رسالة شخصية لاحد الأصدقاء(١) :

[انني من مواطني الجمهورية العربية المتحدة ، ولدت في (القاهرة) عام (١٩١٧) ، ودرست الفنون التطبيقية في (الجيزة) ، وعلمت نفسي بنفسي ، وبدأت بعرض أعمالي سنويا منذ عام (١٩٣٨) ، وهو العام الذي بدأت الدولة فيه تقتني اعمالي ، ومنذ عام (١٩٤٢) أنشأت المرسم الحر ، لتوجيه هواة الفن توجيها لامدرسيا ، يستهدف وصل التعبير الفني المعاصر بماضي بلادنا دون اعادته ، وفي (فبراير) عام (١٩٥٦) ، تركت هذا المجال اذ قمت بزيارة الى أوربا عام (١٩٥٦) ، لمباشرة نشاطي في الخارج بمجهودي الفردي، للاعلان عن نهضتنا العربية المعاصرة، فعرضت اعمالي في أكثر من (٨٠) بلدا ، بأهم عواصم العالم ، وكتبت في أوربة مرارا وحاضرت عن الفن العربي)) .

وتكشف الرسالة لنا عن المرحلة الاولى من تجربة (حامد عبد الله) التي انتهت عام (١٩٥٦) ، وضمت بداية تجاربه التي عرضت في أول معرض شامل لانتاجه في أرض المعارض بالجزيرة .

وقد أثار معرضه الاول الكثير من ردود الفعل ، وكذلك معارضه الاخرى ، من قبل النقاد الشباب ، الذين تحمسوا لانتاجه ، ودافعوا عما قدمه لهم ، بوجه تيار تقليدي معارض له ، ولما كان يسعى له ، ولم يفهمه التيار التقليدي ، بل هوجمت تجربته من هؤلاء .

واذا رجعنا الى تعليقات الصحف الصادرة في تلك الفترة ، نرى ذلك واضحا ، فقد كتب (فتحي غانم) في مجلة (آخر ساعة) عام (١٩٥٦) ، شارحا الاسباب التي دفعت الكثيرين للهجوم على تجربته ، ومواقفا لمن كانوا يدافعون عنه من الشباب(٢) :

- [لقد كانت مشكلة (حامد عبد الله) في نظر مدرسيه ، أنه (فلاح) جاهل وغبي ، يداه غليظتان ، ولا تستطيعان رسم أصيص زرع ، تحت مستوى

(١) من رسالة أرسلها الفنان الى أحد الاصدقاء قبل معرضه بدمشق .

(٢) مجلة آخر ساعة في ٨ / ٢ / ١٩٥٦ .

النظر ، أو فوق مستوى النظر ، فلما جاء يوم امسك المدرس عصاه ، وضرب (حامد عبد الله) على يديه ، وكان ذلك اليوم هو نهاية حياة تلميذ في مدرسة ، وبداية حياة فنان مصري تعرض لوحاته اليوم في معارض عالمية] .

واضاف :

- [اذ ذهب التلميذ المفصول الى مقهى على البحر ، في منيل الروضة ، جلس هناك على رخام المقهى ، وعلى الحائط ، وبدا يرسم ، وليس من سبب معقول دفعه الى الرسم .

لقد رسم الناس البسطاء في الحي ، والذين يجلسون في المقهى ، وانتقل الى الشارع ، والحديقة ، والحارات ليرسم بلا انقطاع] .

وهكذا بدأ (حامد عبد الله) تجربته ، برسم كل ما كان يحلم برسمه ، بعد أن ترك المدرسة ، وذلك نتيجة لاحتكاكه بالناس ، محاولا أخذ موضوعاته من الطبيعة ، وتوصل الى شيء هام جدا ، وهو أن على الفنان ، أن يرسم الناس في الشارع والطريق ، وفي الريف ، ومن واقع الحياة حتى يقدم ما هو أصيل ومتميز ، والمدرسة الحقيقية للفنان هي الناس والبيئة والحياة .

وكانت تلك هي البداية الاساسية لتجارب مرحلته الاولى ، التي انطلقت من فلسفة خاصة ترى أن الفن الحقيقي ، هو التعبير عن الحياة ، والحياة اليومية ، وقد دفعته هذه الرغبة العارمة الى معاينة الحياة ، والناس ، لهذا سافر الى (أسوان) و (بلاد النوبة) ، وفي تلك المرحلة التي استمرت عدة أشهر اكتشف أن الفن يولد في القرى البعيدة ، والتي تعيش تحت الشمس القائظة ، والتي تقدم الضوء الحاد الذي يلغي كل الكتل ، ويجعل الجبل المتماسك يهتز ، ويتحور شكله ، وهكذا يتفاعل الفنان مع الضوء الحاد ، الذي يلغي الخطوط ويجعل الجبل الضخم المتمايل يهتز ، ويتحور شكله وهكذا يتفاعل الفنان مع الضوء في هذه المناطق ، ويحور الاشكال وفق منطلق الحياة .

وشاهد الناس ، كيف يبنون بيوتهم بالطين واللبن ، ويقومون بتزيينها بالتزيينات الزخرفية والهندسية ، وشعر بأن الفن يولد هنا ، والفنان الحقيقي .. هو الذي يستقي من هذه العناصر الفنية .

ولقد عرفت (مصر) في هذه المرحلة التجارب الفنية المختلفة ، والتي ارتبطت بالفن الاوربي بشكل رئيسي ، قدمها الفنانون الرواد التقليديون كما عرفت مصر التجارب السيريالية المتمردة على الفن التقليدي ، وقدمت شكلا أوربيا من (الحداثة الفنية) .

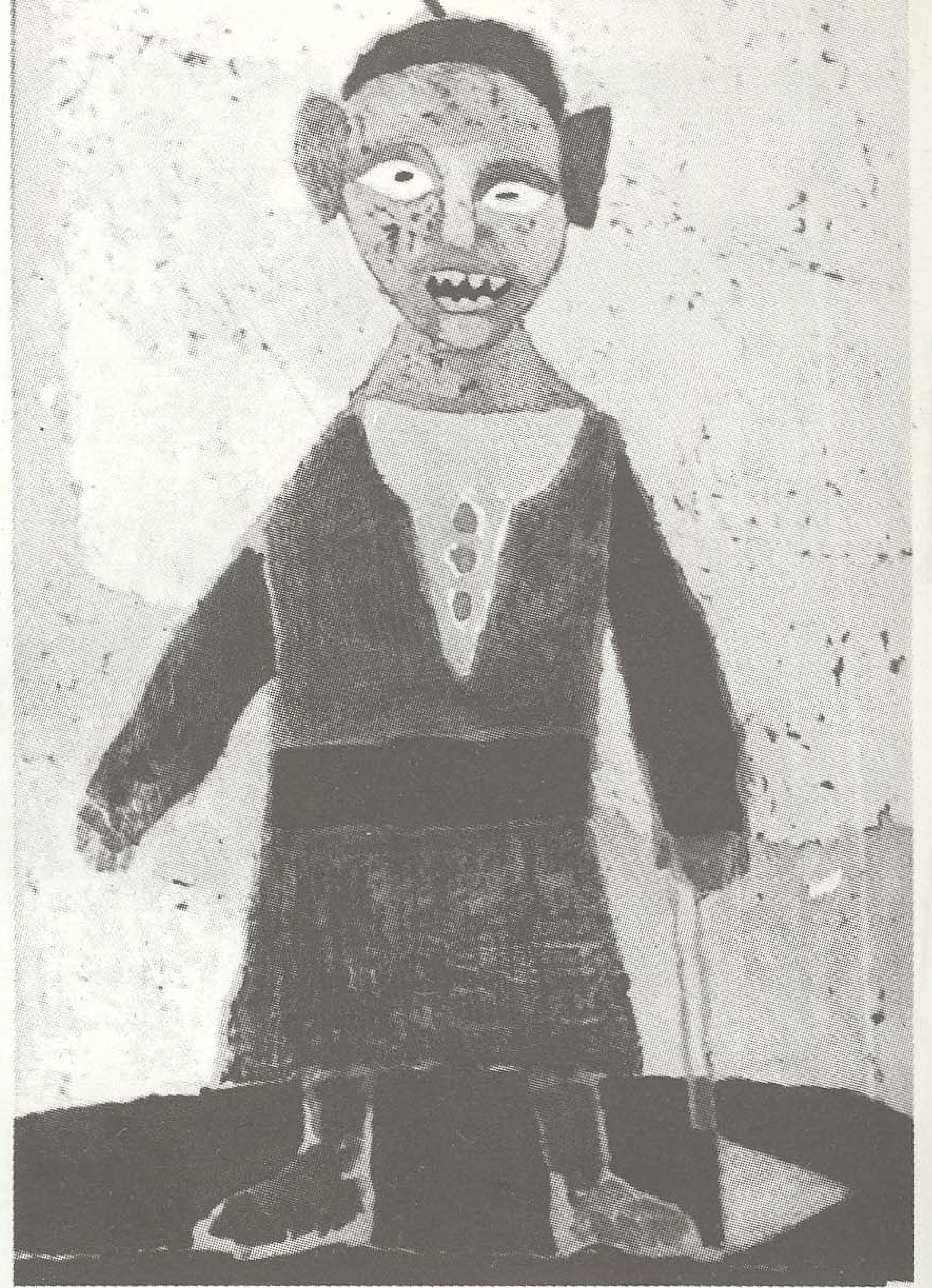
ولكن (حامد عبد الله) اختار طريقا آخر تختلف عن هذه التجارب ، قدم التجارب الشخصية التي



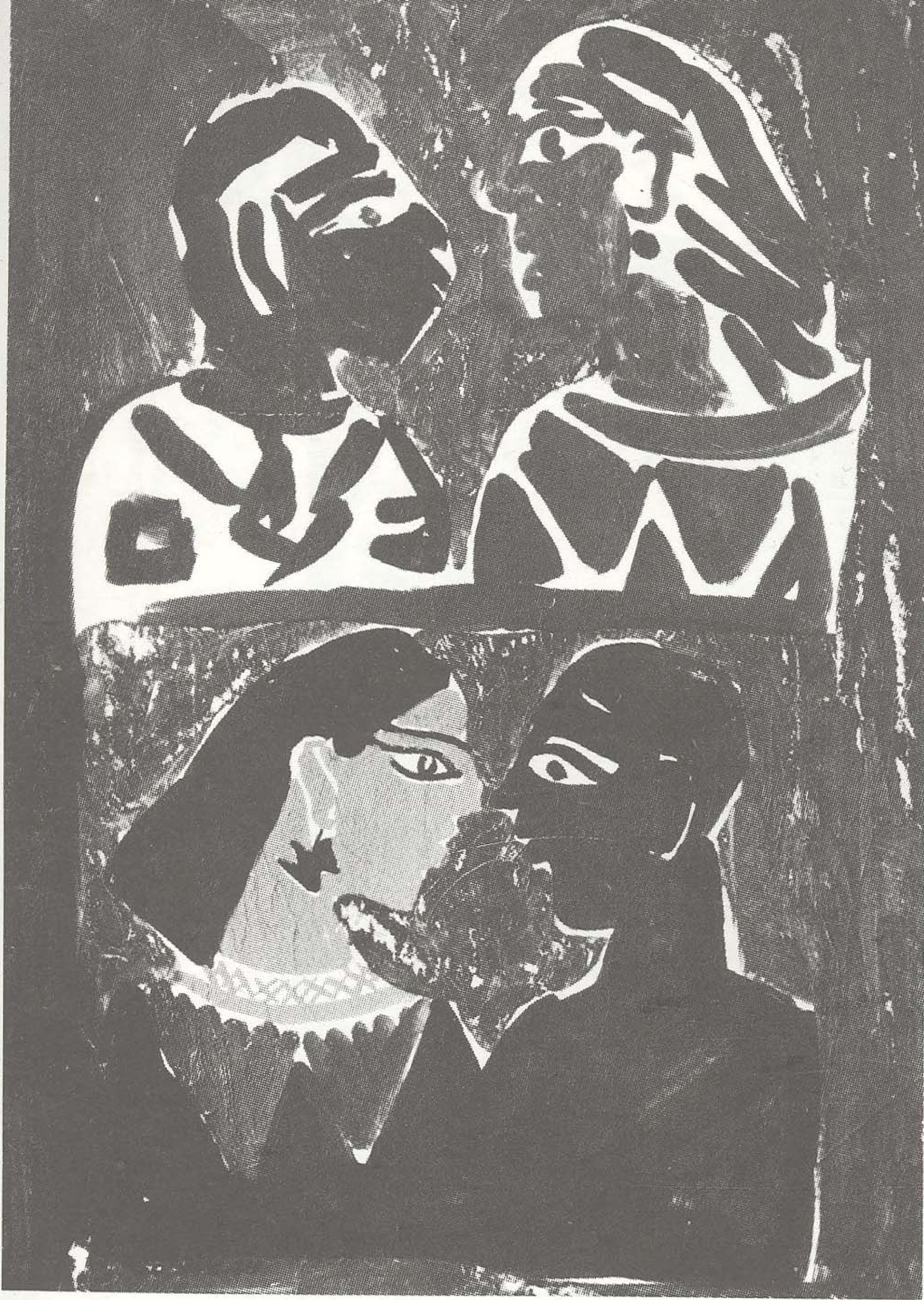
• الفنان العربي الراحل حامد عبد الله

• الأبله





فلاح



مناورة

لا تربط الفن بالمدارس السائدة ، وقرر أن يعود للواقع ليدرسه ويستقي منه ، وكذلك الى الفنون القديمة في (مصر) ، والفنون الشعبية والفنون العربية الاسلامية ، والفارسية والهندية ، ليصل الى ما هو شخصي ومتميز .

وقد تحدث النقاد المعاصرون له عن أهمية ماقدمه من تجارب ، ومن محاولات لربط الفن بالواقع ، سواء من حيث الموضوعات أو أشكال التعبير ، وهذا ماقاله (بشر فارس) الناقد المشهور:

ـ [غلغلت يداه في تجربة مصر ، وهو يفلح الارض ، ساجدا للنيل ، حتى خرجت اليدان ملأى بالاحاسيس الدفينة الفائرة] .

الى أن يقول :

ـ [بهذه الكلمات صاغ (حامد عبد الله) خيالاته واشاراته طوعا لسر ارضه ، ووقفا لحدة مزاجه ، اقبل عليها ، وقد استهزأ بالمنظور ، لينشل مما وراء حركات النفس ، غاصت في لجة الخلجات ، وهو نباش ، يفتش القبور وهل للفن. أن يطلب فوق ذلك ؟!

وفي النهاية يقول :

ـ [ان معرض (حامد عبد الله) نزهة للبصر المشتاق الى المستظرف ، وللبصيرة المشغولة بالدفائن، وان رف حسي له ، فذلك ، لان فيه ألواحا تبنيء عن قيام فن أصيل ـ طالما دعوة له ـ ينبثق من عيون الارض ، التي تضرب فيها ، وعليها تضطرب].

وهذا يدل على أن (بشر فارس) أدرك بوضوح أن (حامد عبد الله) قد تمرد على الصيغ الفنية التقليدية السائدة في (مصر) آنذاك ، وقد جدد فنه عن طريق ربطه بالواقع ، وعن طريق فهمه أن (الفن الحديث) يهزأ بالمنظور ويغوص على النفس ، وماتملكه الارض من مخزون ، على الفنان أن ينقب عنه .

كما أدرك الناقد (فتحي غانم) ذلك حين كتب



مقبرة ..

في مجلة آخر ساعة :

- [إنه يرسم العامل المصري ، والفلاحة كمسطحات كبيرة ، وكمساحة كبيرة تملأ العين بالجلال والفخامة ، والتي سؤثر في نفوسنا ، فنحس بأن الفلاح جزء من بنيان شامل ، لاضعف ولاهزال فيه ولارشاقة ايضا ، ولا اناقة بقدر ماكنا نعجب بالشموخ والفخامة والجلال] .

أما الناقد (بدر الدين أبو غازي) فيكتب عنه:

- [إنه فلاح .. وكانت ظروفة كفيلة بأن تصرفه عن الفن ، فصمم رغم تلك الظروف على التفرغ له ، وضحى من أجله بكل الاعتبارات ، وظل سنوات يبحث عن أسراره ، ويجاهد في أن يشق لنفسه الطريق .

ولقد درس معنويات البيئة المصرية والاحاسيس السيء تضطرب في نفس الشعب ، وأدرك احزانه ، وأمانيه وفلسفته ودرس صورة البيئة المادية المحسوسة ، ومظاهرها الطبيعية المختلفة ، والتقى التفاعل النفسي الداخلي مع التفاعل الخارجي ، في لوحاته ، فبدأ في أعماله يفهم سر الشعب ولغزه .

إن (حامد عبد الله) بجهده الشخصي ، وكفاحه الدائب استطاع أن يخلق مدرسة فنية جديدة للفن المصري ، مدرسة لها أصولها ، ومقوماتها ، وفلسفتها الخاصة ، انه يرسم لهذا الفن مصيره ومستقبله .

انه يربط الماضي بالحاضر ، فيحاول عبر هذه البساطة التي ينفذ بها رسومه أن يجعلها استمرارا لتطور طبيعي تاريخي في فن التصوير المصري] .

وقد اصبح واضحا أن تجربة (حامد عبد الله) بدات من التمرد على الفن التقليدي السائد ، وقدمت مدرسة فنية مستقلة ، عن الفنانين الآخرين ، ولها جذورها العريقة ، والمعبرة عن طموحات الناس،



الحرية ..

وبصياغه خاصة له ، ولكن كيف كان وقع تجربته على الجمهور الاوربي ، وعلى من شاهد معارضة في أوربة من العرب ، وماهي ردود الفعل التي صادفها .

لقد أقام معرضه الاول في (باريس) عام (١٩٥٦)، وهو نفس العام الذي نظم فيه معرضه في القاهرة ، وهذا هو نفس العام الذي نظم فيه معرضه في (القاهرة) ، وهذا ما سنعود اليه بعد التحدث عن هجرة (حامد عبد الله) الى أوربة ، ليعمل هناك ويقيم .

لقد ترك (القاهرة) عام (١٩٥٦) ، ليقيم المعارض المختلفة كما حدثنا في رسالة كتبها عن نفسه ، لكن التساؤل الهام :

ـ لماذا ترك (مصر) في هذا العام بالذات ؟ ، وبعد نجاح معرضه الفني ، وما علقه عليه الكثير من النقاد على أنه أعطى حداثة فنية مشبعة بروح الشعب؟

لاشك في أن (حامد عبد الله) قد واجه نقدا عنيفا بالاضافة الى النقد المنصف ، وشاهد عدم الادراك لما كان قد قدمه من تجارب ، وخصوصا من الفنانين التقليديين ، الذين ناصبوه العداء ، واعتبروا أن ماقدمه يخرج عن الاطر التقليدية للفن الاوربي، والتي كانت سائدة ، فهم الذين جعلوه يحس بأنه لايلقى التأييد الذي يبحث عنه ، والمناخ الذي يعمل فيه ، ولهذا وقف الشباب معه ، ولم يكن الآخرين بقادرين على فهم ماكان يسعى له ، من تطوير لاساليب الفن التشكيلي السائدة ، والتي منعتهم من فهم البحوث الفنية التي كانت تدفعه الى الفنون القديمة في مصر والشرق .

وفي نفس الوقت وجد نفسه أما تأييد كبير لتجاربه في الخارج في (أوروبة) من قبل الفنانين المصريين المقيمين هناك والنقاد الفرنسين والذيجعله يختار البقاء في (أوربة) تنقلا وعارضا حتى استقر في (الدانمرك) ثم في (باريس) أخيرا ، وفي أوربة اكتشف (الحرف العربي) وقدمه .

ويمكننا الرجوع الى الكتابات العديدة التي كتبت عنه في (باريس) وغيرها ، لنرى كيف قوبلتاعماله من نقاد الفن في هذه الفترة :

لقد كتب عنه الناقد الفرنسي (فيلد جورج) في مقدمة دليل معرضه في (باريس) الذي نظمه عام (١٩٥٦) ، ما يلي :

ـ [على الرغم من أنه حمل على عاتقه هذا الحمل الثقيل من تراث الاقدمين الا أنه يرفض أن يحول ذلك دون تثبت شخصية الفنية ، وتأكيدها ، في هذا الخضم من الفن المعاصر ، فهو يكشف معالم الماضي ، وتاريخ أمته ، ويرى الى أي مدى يدين (فن التصوير الغربي الحديث) لفنون الشرق القديم ، وهكذا يتبين معالم الطريق العريق الموروث] .

وهذا ما يؤكده الناقد الكبير المعروف (حسن ظاظا) في حديث له عن فن (حامد عبد الله) وتجربته، قال فيه :

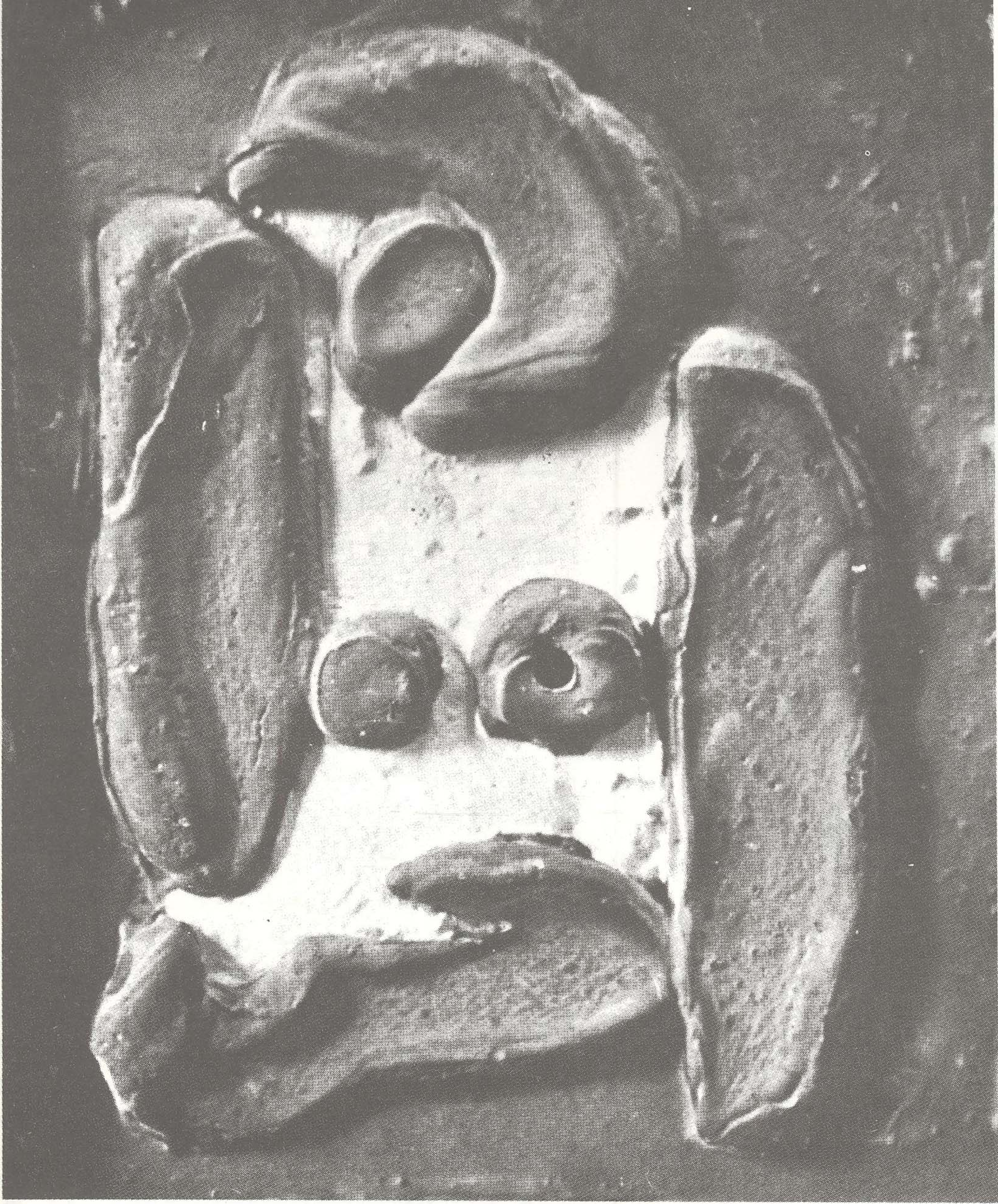
ـ [أن (حامد عبد الله) قد ايقظ لهم ماردا قديما كانوا منه آمنين ، ماردا فنيا يزلزل جميع القيم التي كان الغرب قد جعل منها قوانين ومدارس ومقاييس ، الفن المدرسي من الاكاديمية ، انما هو ملتقطات من خداع البصر ، حبس كل في اطار ، الفن



على وش الفجر

الزنجي والفن الفطري وليد لقيط في زنا الاستعمار وعاش يومها مريضا قمئيا ، في أمم تلهو ، وتضحك منه ، ولاتستطيع في حلبة البخار والكهرباء أن تفهمه أو تحس به . الفن التجريدي أو التكعيبي ، أو التلقائي ، أو اللاشعوري ، كلها أصداء صراع عنيف، ودوار مرهق في مجتمع مجذوب يرقص على البارود، اذن فما أمر هذا المارد الذي ايقظه لهم (حامد عبد الله) ؟ هو الانسان بكل بساطة الانسان في نضارته الاولى ، التي لم تعرف الخداع ، ولا الزنا ولا الصداع ، الانسان الذي ايقظه (حامد عبد الله)هو الانسان الذي تقلب على (ضفاف النيل) منذ مالانعلم من السنين ، ثم قضى نحبه دون طبل أو زمر ودون تمثال رئيس في الميدان ، ودون تلغرافات ، من (روتير) تصف عبارات الرثاء ، والتأبين ، متراصة كالزجاجات الفارغة ، في بار مهجور ، ولم يترك للابدية صورة محلاة بالاوسمة والنياشين ، بل لم يترك وصية مكتوبة بعد موته ، وانما ترك عددا كبيرا من الابناء وجوههم شبيهة بوجهه، وقلوبهم قطعة من قلبه ، وشعورهم بالحياة هو نفس شعوره ، وراحو هم أيضا يزخرفون بيوتهم المتواضعة كما كان يزخرف ، وينسجون ثيابهم واكفانهم كما كان ينسج ، وينقشون جرارهم وآنيتهم كما كان ينقش ، وهكذا بقي هذا الانسان حيا ، في ثغورنا واريا فنا ، في هذا النقاش الصعيدي الذي يزخرف واجهة الدار عندما يؤدي صاحبها فريضة الحج ، ومن ذلك الذي يزين المركب الشراعي ، الذي يشق ، مجرى النيل، ذهابا وجيئة ، أو الذين يبرقشون فانوس رمضان او طبله عاشوراء أو طرطور مولد السيد ثم يرتد يوما ، في خشوع فبحثوا على ركبته ، أمام شاهدة قبر متواضع ، يرسم عليها شجرة الرصفوان ، ولجة من نهر الكوثر ، وحمامة من حمامات الجنة ، ثم ينثر على الجميع آيات من فاتحة الكتاب ؟

وافضى المارد بسره الى (حامد عبد الله) الرؤية الحقيقية التي تدوس على خداع البصر،وتستبطن كنه



أحـزان

الاشياء لاعن طريق المقدمات المنطقية ، والنتـائج الفلسطينية وانما عن طريق الفطرة النفاذة ،وان اقول هذه الكلمة الاخيرة واعنيها في اوضح ما تعبر به من عمق وقوة ، على الاختراق .

وقفت امام لوحتين كبيرتين في المعرض احداهما، اسمها [الانسان الى أين ؟] والثانية (لوكانده الملوك)، الاولى تريك الانسان على مفترق الطرق ، اما لوكانده الملوك فهي في عيني براياتها والوانها وبالظلام الـذي يطالعك من وراء بابها قهقهة شنيعة صاعقة في وجـه من يتقلبون في الحرير وريش النعام ويشكون الارق، في هاتين اللوحتين ترتفع الحساسية القمة ، فتجـد قدرة في التعبير باللون والنسج والخط من القـوة والصدق .

واذكر من بين اللوحات لوحة الحشاش انه هنا ليس هذا الفيلسوف المرح الفنان ، وانما هو حطام هو جيفة ، ماتزال تتنفس دخان الجوزة بالطبع غارقة في الظلام والاوهام .

ان وراء ذلك كله مارد ثم نبهه (حامد عبد الله) من غفوته ؟ وسوف نرى] .

وفي الحقيقة اكتشف النقاد العديدون فيتجارب

(حامد عبد الله) الاولى ، صدقا في التعبير عن الحقيقة من حيث الموضوعات ، وحداثة في الاسلوب لكن (أوربا) قد بدلت (حامد عبد الله) من هذه الموضوعات الجزئية المتمردة المعبرة عن حب الناس الى وهكذا موضوعات أخرى على ارتباط بالقضيةالعربية، وهكذا نما احساس [حامد عبد الله] ، وتطور عبر هذه المرحلة من الاقامة في أوربة ليقدم لنا ماهوجديد؟!

الكتابة العربية ؟

يقول (حامد عبد الله) انه اكتشف اهمية الكتابة العربية في (أوربة) ، ذلك لانه ابتعد عن بلده ، ولم يعاين المشكلات الحياتيه اليومية ، بل أصبح يعايش المشكلات السياسية ؟! ووجد في (الحرف العربي) ضالته المنشودة الضرورة له ، حتى يصبح الفنان العربي الاول الذي ربط فنه بالتراث العربي وعبر من خلال هذا التراث عن الموضوعات المختلفة التيكانت تشغله وتشغل أمته العربية كلها ؟

- [لقد ابتعدت عن تصوير الاشخاص لبعدي عن مصر ، فلم تبق لي الا الكلمة] .

وبدأ يحاول تطويع الكلمة والحرف التلقائيالمجود ليعبر من خلاله عما يريد ؟!

وكانت تجربة (حامد عبد الله) في كيفية استفادته من الحرف العربي ، خاصة جدا ولا تماثلها اية تجربة ، لانه استطاع أن يربط بين الكلمة المكتوبة والمضمون الذي يسعى له ، وهكذا لم يصل في كتاباته الى المستوى التجريدي الذي لجأ اليه الكثيرون ممن استخدموا الكتابة في أعمالهم بل استفاد من قدرات الكلمات والاحرف العربية وحورها الى أشخاص وكتل وأشكال معبرة عن المضمون الذي يريد .

وهكذا حين كتب (وجه) حوره الى وجه مرسوم وحين عبر بالكلمات عن (الحرية) قدم لنا الانسان وقد تحول الى شعلة يتحرك الى الاعلى ويطلب التخلص من القيود ، والانفلات من كل القيود .

هكذا اذن كانت تجربة (حامد عبد الله) في الكتابة العربية تملك اللغة الحديثة الاقرب للتعبير الحديث ، وفي نفس الوقت تقدم لنا المضمون الانساني والفلسفي الذي يشغل ذهنه ،

ولهذا قدم لنا فلسفة خاصة في مجال التعبير الفني لا نظير لها في جمال الكتابة العربية والفن العربي الحديث ، يربط الفنان فيها بين (الاشارة) و (الصورة) بحيث تلتقي الكلمة والتعبير ، وهكذا تمكن من أن يجعل اللوحة ذات شكل تعبيري متميز ، ولها صورتها الخاصة .

وهكذا تنطلق التجربة من (شكل) يمكن أن يكون



الحب ..

عبارة عن كتابة عربية ، لكن هذا الشكل المحور لا يبقى على السطح كزخرفة محضة ، بل أصبح صيغة جديدة كليا معبرة عن (مضمون) ، وهكذا تحولت لوحاته الى صور مرئية معبرة ، فيها الشكل المستقى من التراث العربي ، وفيه الصورة المحورة الحديثة ذات الكتلة والحجم ، والملمس التي تؤدي التعبير عن الكلمة .

ولم يقتصر على هذا بل حاول أن يقدم التقنيات الجديدة التي استمدها أحيانا من استخدام الاوراق الخاصة ، وبعض المواد المختلفة التي ساعدته على اعطاء ملمس سطح خاص متحرك على المساحة من أجل أن يؤكد على عدة أمور هامة :

لعل أهمها هو أن التعبير الفني هو تعبير حديث ولا علاقة له بالمفاهيم الاوربية للتعبير الفني ، انه فن ينفذ على سطح ذا بعدين فقط ، لكن العمق قد قدمه لنا عن طريق الحجم الذي يقدم العمق على أنه عمق داخلي ، وبعد ثالث خاص به .

حامد عبد الله

١٩١٧ - ١٩٨٥

خليل صفية

فقدت الحركة الفنية العربية رائدا من روادها ، فقد توفي في باريس الفنان العربي المصري (حامد عبد الله) الذي عاش في منفاه لسنوات طويلة فنانا أصيلا لم تتمكن التيارات الفنية الغربية من تجريده من عروبته التي ترجمها لغة فنية متطورة استمد مقوماتها من العناصر الفنية التراثية وخاصة الكتابة العربية التي عمل على استخدامها استخداما متميزا له ارتباطه بالاحداث ، والقضايا القومية التي عاصرها ، ولقد انفرد هذا الفنان الرائد ضمن أصحاب الاتجاهات العربية في تأكيده على (مقولات طليعية) عمل على صياغتها صياغة جديدة ، تؤكد هاجسه في التعبير عن مضامين اجتماعية وسياسية ، وبعيدا عن الرؤية المثالية التي نراها حاضرة في كثير من تجارب الفنانين الذين عالجوا (الخط العربي) مما يؤكد لنا من جديد ان اشكالية الاتجاه التراثي الذي يعتمد على الكتابة ، والزخرفة العربية ، ليست في المصادر الجمالية التراثية ، لكنها في خلفية الفنانين ، في أهدافهم واغراضهم ، ورؤيتهم .

وقبل البحث في أهمية تجربته ودوره في بلورة رؤية طليعية للاتجاه العربي « الحروفي » نشير الى بداياته الاولى في الثلاثينات من هذا القرن ، ففي تلك المرحلة انطلق من رفض الجماليات التي سادت الحركة الفنية ، في مصر ، كالانطباعية والتسجيلية ، لان تلك الجماليات كانت وسيلة للتعبير عن هاجسه الاجتماعي الذي تمثل في تصويره وتسجيله الحياة في الريف العربي المصري ، وقد مثلت تلك الحياة كمصدر للتعبير أول تحول في تجربته حيث أصبح يعالج الموضوعات المستوحاة من الريف بأسلوب (تعبيري عفوي) يكشف عن مدى انفعاله بالجماليات الشعبية ، بالانسان في حياته اليومية ، آلامه وآماله ، صراعه مع الطبيعة ، ومع الطبقة المتنفذة ، ارتباطه بالارض وحلمه في امتلاكها ، ورغم تصويره لمظاهر موضوعاته وتفاصيلها ، وخاصة الانسان ، الا أنه قام بتحوير عناصره الانسانية مع الحفاظ على نكهتها الفلكلورية المحلية ممثلة بالازياء والادوات المستخدمة في الحياة اليومية ، وحاول الاحاطة بموضوعاته من جوانبها المختلفة الى أن وصل الى صيغة تعبيرية محققة بوشائج (بدائية) .

وحول بداياته وتجربته في تلك المرحلة قال في لقاء مع احدى المجلات العربية: [لوحاتي بدات عام ١٩٣٣ ، وأنا من مواليد عام ١٩١٧ م ، تعلمت الحديد المطروق وأشغال الجص في مدرسة الفنون التطبيقية ، وحين أردت الالتحاق بمدرسة الفنون الجميلة قيل لي : أنت غير مقبول لانك لست حاصلا على شهادة (البكالوريا) ، ولهذا أدخلت نفس مدرسة الفنون التطبيقية ، وفيها لم تناسبني طريقة التدريس ، فكنت أهرب منها لكي أرسم في حديقة الحيوان بالجيزة ، وحديقة الاورمان ، وكان ذلك قبل عام (١٩٣٣ م) ، وكنت أرسم الفلاحين في حقول منيل الروضة ، تلك الحقول التي لا وجود لها الآن ، وعرضت أعمالي لاول مرة في صالون القاهرة عام (١٩٣٨) ، ثم سافرت في عام (١٩٣٩) الى الوجه القبلي وبلاد النوبة حتى وادي حلفا لدراسة الارض



الحرية

المصرية البكر والتقاليد التي لم يعبث بها التأثير الغربي ، واستغرقت تلك الرحلة ستة أشهر صورت أثناءها لوحات بالالوان الزيتية ، واضفت اليها مواد غريبة لكي أحصل على (لبخة) ذلك لانني كنت معجبا بالبيت (النوبي) المبني من الطين والتبن ، ورغم الحرارة فداخله يمتاز بلطف الطقس ، وصورت مجموعة من اللوحات بعجينة سميكة انتقدت حين عرضت في عام (١٩٤٣) .

وفي بداية حياتي الفنية اشتغلت بالالوان المائية على ورق رمادي اللون ، خفيف يميل الى الزرقة ، أو الحمرة بعد دهنه بماء فقط ، ثم رسمت الخطوط الخارجية للاشخاص والاشياء فيندمج الفاتح بالغامق وكأن الاشخاص ما زالوا في طور التكوين أو كالغريق يطفو على سطح مياه الفيضان ، وهذه طريقتي الاولى المستوحاة من حياة (الفلاح المصري) ومن أمثالها (عاطلون عام ١٩٣٧) ، والمحفوظة في متحف الفنون الجميلة بالاسكندرية ، و (تعميرة) و (وتسويقة) المحفوظتان بمخازن متحف الفن الحديث بالقاهرة ، ضمن ثلاثين لوحة أخرى .

وقد كتبت (أمينة طه حسين) في مجلة الكاتب المصري عدد أيار عام (١٩٤٦) عن تلك الاعمال بطريقة تحليلية شاملة ، وكان ذلك المقال هو أول دراسة تحليلية تنشر عن أعمالي في مصر ، ثم توالت بعد ذلك دراسات عديدة حول أعمالي وخاصة موضوع عملي (العامل) حيث ضمنته العنصر الاجتماعي ، لان « العامل » في رأيي يحمل المدينة على كتفيه ، تلك كانت دراسة المثقفين لاعمالي ، أما أكثر ما أراضي فهو شيخ يلبس (الزعبوط) وقف أمام أعمالي في أحد المعارض وقال : [يا بني احنا ما كناش بنشوف غير صور الملوك والامراء ، أما أنت بتصورنا احنا ، الله يبارك لنا فيك ، وهذا كان أعظم وسام نلته] . واستمر (حامد عبدالله) في الانتاج ضمن هذه المعطيات الجمالية والاجتماعية الى عام (١٩٥٦) ، حيث هاجر مصر الى الدانمارك ثم باريس ، وهناك في بلاد الغربة استيقظ تراثه العربي من أعماقه بكل حدة ليشكل الخلفية الفنية التي حمته من خطر الاستلاب والانجراف وراء تيارات الغرب ، ومثل هذه السمة (بروز الحس التراثي عند الفنان العربي في بلاد الغرب) نراها في تجارب الفنانين العرب المقيمين في الغرب أمثال (مروان قصاب باشي ـ برهان كركوتلي ـ ابراهيم هزيمة ـ كمال بلاطة .. وغيرهم) .

بعضهم أكد على الجماليات المجردة أو المثالية في استخدامه العناصر التراثية كالزخرفة والخط العربي ، في حين نرى بعضهم الآخر (وهم قلة) ، وهم يعملون على استخدام تلك العناصر للتعبير عن واقع اجتماعي وسياسي وبرؤية مادية ، ولقد عاش (حامد) لفترة من الزمن هذه الاشكالية ، حيث وجدنا في أعماله ما هو مثالي وفي أعمال أخرى ما يكشف عن رؤية مادية ، كما تنوعت استخداماته الجمالية للخط العربي كنتيجة لبحثه الدائم ومحاولاته الوصول الى شخصية متميزة ، ويمكن توزيع تلك المحاولات على تجربتين ، الاولى ويستخدم فيها (الخط العربي) استخداما تعبيريا عفويا تماما كما نمارس الكتابة في الحياة اليومية ، أي بتلقائية ، وبعيدا عن تجويد الخط ، والتمحور حول اتجاهاته وقواعده .

ونراه في هذه التجربة وهو يسعى لتحقيق الفاعلية التعبيرية عبر استخدام الكلمة وتجسيد محتواها في حركة حروفها ، ووظيفة الوانها ، وعلاقتها بالخلفية ، فهو في كثير من أعماله يعتمد على التضاد بين الخلفية كلون شفاف ومساحة صماء ، وبين الكلمات التي يبنيها



الهرباجة

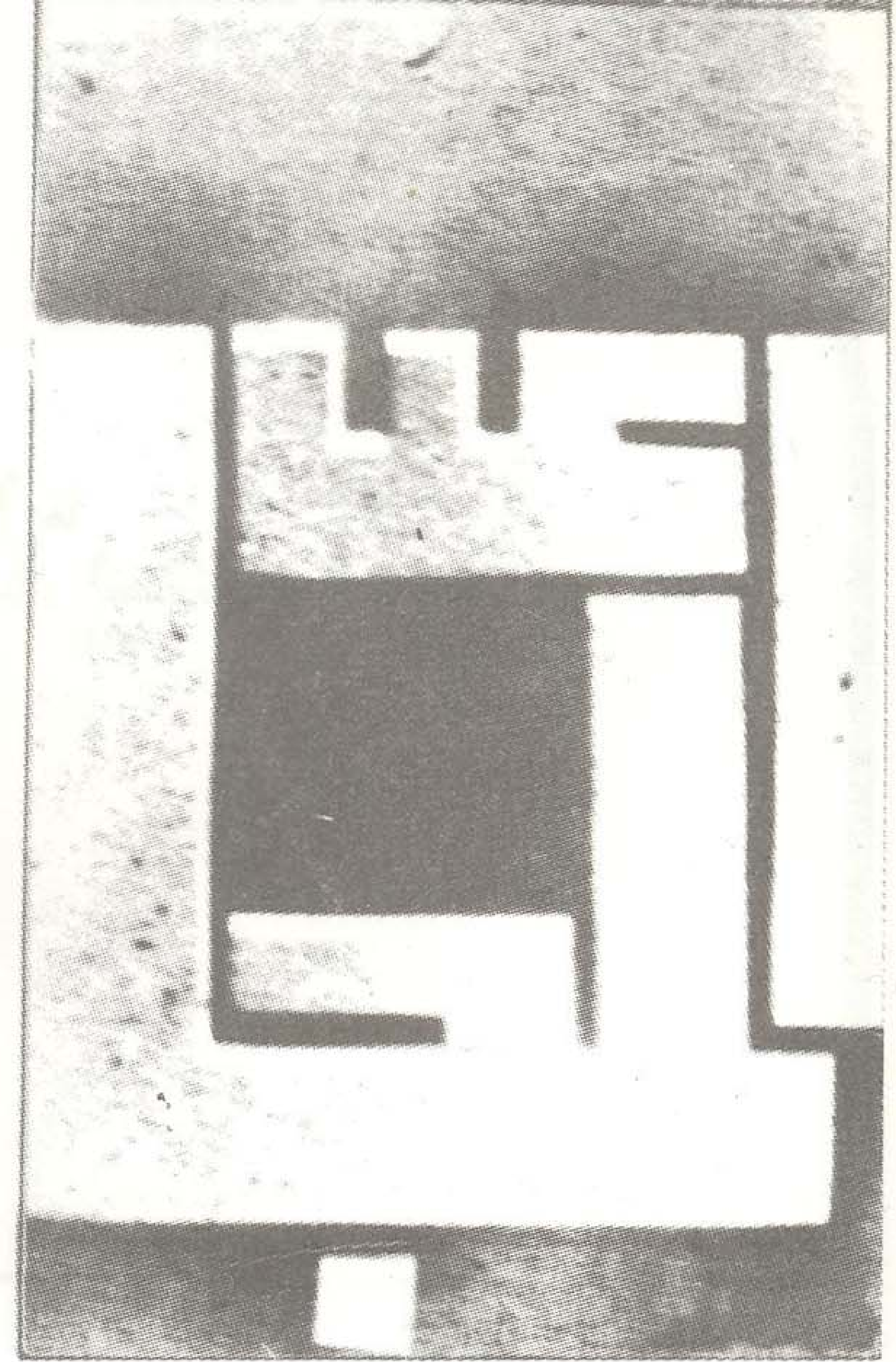
على تلك الخلفيـة ، مؤكدا على عفوية وانسيابيـة الحروف ، بكثافتها اللونية ، واللون الذي يناقض لون الخلفية ، ومثل هذه السمة حققت امكانية الوصول الى عالم تتصارع فيه عناصره لتشير من بعيد الى ما يعادلها من صراع في الواقع ، في الحياة ، وحين اكد (حامد) في هذه التجربة على الدلالة الادبية (المعنى) للكلمة أو الجملة المستخدمة ربط الصراع بواقع محدد ، بموضوع معين ، ويمكن ان نذكر على سبيل المثال لا الحصر مجموعة من اللوحات تحت عنوان (هزيمة الصهيونية) ، وفي أعمال أخرى تمثل هذه التجربة في استخدام الخـط بكثير من العفويـة ، والتلقائية ، وبتحقيق تعبيري انفعالي يبتعد عن الدلالة الادبية للكلمة أو الجملة ، لكنـه يحافظ على الخصائص البنائيـة واللونية والحركية الآنفة الذكر في محاولة لتجسيد المعنى عبر صراع الالوان والعناصر المرسومة من خطوط وسطوح ، وهذا ما أكده الناقد (فاروق البسيوني) حين قال : [تخلى الفنان حامد عبد الله ـ تماما ـ عن شكل الحرف العربي الاكاديمي المقـروء ، وأصبح الحرف لديه لا يعني سوى مثير حيوي غني بالتقوسات والتلافيف ، ينطلق من خلال ديناميكيته الشكلية مولفا شخوصا ساخنة تتفجر على السطح ، مندفعة هادرة ، خشنة الملمس ، متفجرة بالاحمر البركاني ، أو منسابة



• سبحان الله ...

متداخلة في بعضها ، متحاورة مع سطح حيادي من لون واحد متناقض معها دائما ، مسقطا من خلال ذلك التباين الحاد في الملمس ، واللون ، بين الشكل والارضية ، ما يجعل من معاني الكلمات التي يصورها ينكمس للوهلة الاولى مع الشكل دون احتياج لقراءتها أو فهمها ، أي انه يسقط على شكل الكلمة دائما بعد تحويرها ما تعنيه ، واللون لدى الفنان (حامد عبد الله) بتباينه وحدته أو توافقه وهدوئه على السطح ، وكذلك تناقضه أو تعايشه مع الارضية الحيادية دائما يبدو معضدا لمضمون ـ العمل ، ويعد أبرز ما في أعماله هو وجود صراعين متوازنين ومتوازيين داخل أعماله ، صراع بين أشكال الحروف العنيفة الايقاع ، وآخر بين تلك الحروف والارضية المتناقضة معها من حيث الملمس وهدوء اللون ، وهذان الصراعان هما عنصر الحيوية الاولى في أعماله] .

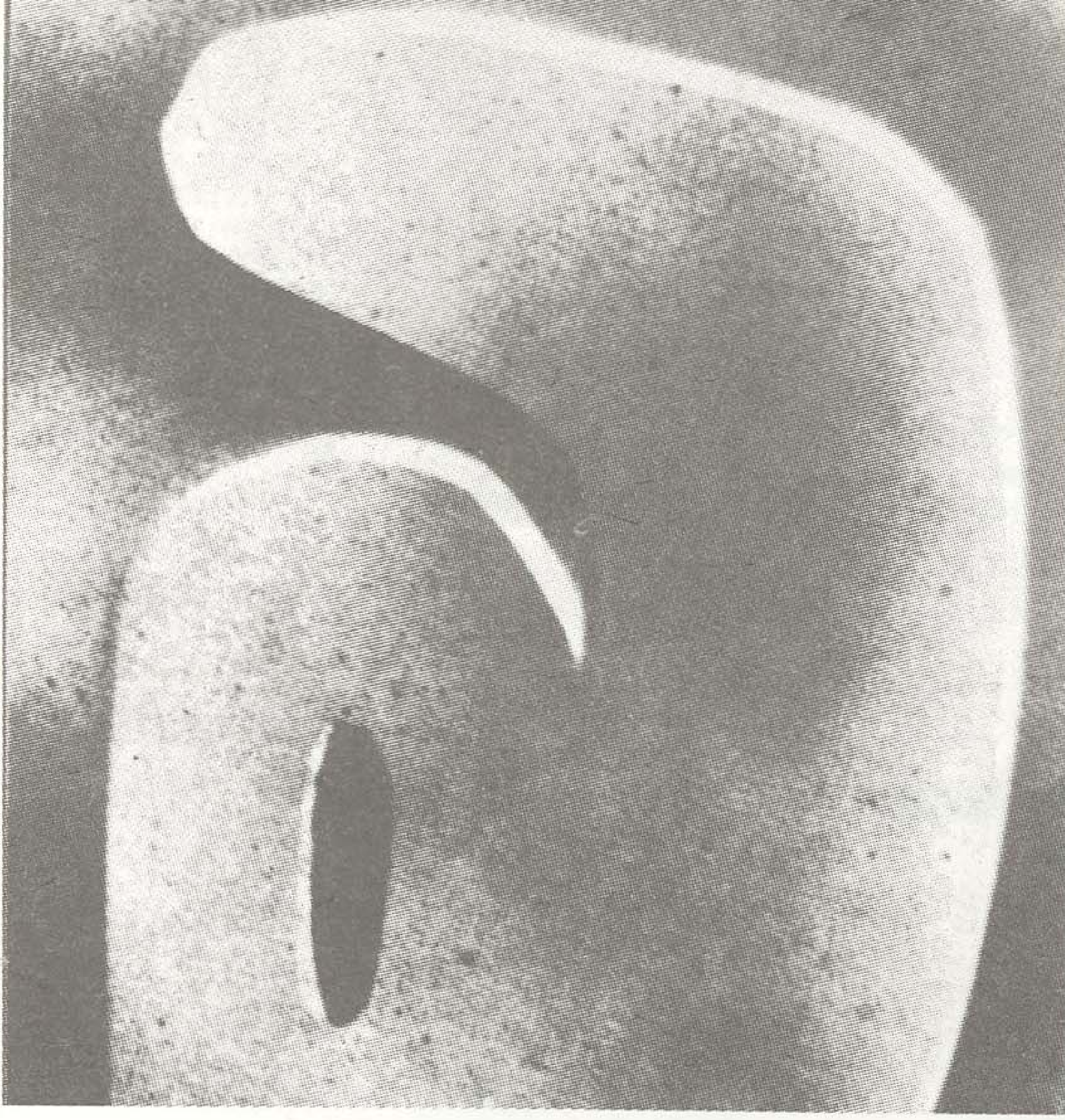
وفي التجربة الثانية نراه يبتعد ليس فقط عن عفوية ، وتلقائية استخدام الحروف والكلمات ، لكن أيضا عن حضورها العضوي ليعيد معالجتها هذه المرة معالجة تعتمد الهندسة كأساس لتحوير الكلمات وتكوينها ، وبناء الحروف وما يحمله ذلك البناء من (قيم تعبيرية) تشير الى ما هو تشخيصي في الواقع وإذا كان (حامد) في هذه التجربة قد اتجه اتجاها عقلانيا رياضيا في استخدام حروفه العربية التي تحولت الى مساحات هندسية تعبيرية ((لا تزيينية)) ، فقد حافظ على حالات الصراع ، التناقض والتنافر ، أو التوازن والانسجام والتناغم ، وذلك عبر الوظيفة الرمزية والفاعلية التعبيرية لحركة عناصره ولألوانها التي ظلت تتناقض مع الوان الخلفية ، من حيث البارد والحار ، الخفيف والكثيف ، الناعم والخشن (أي الملمس) ، وصولا الى تحقيق المعادل الموضوعي لتلك الحالات المتباينة ، والمتناقضة ، أو المنسجمة والمتناغمة ، وربطها بمضامين متنوعة ، واقعية ولها



المجاعة



حجارة



تكوين

صلة بالاحداث والقضايا الاجتماعية والسياسية ، ومثالية ، وتنضح من ذاته ، من نزوعه الروحاني في بعض حالاته ، النزوع الذي تكشف لنا عبر مجموعة من الاعمال التي انجزها في مراحل متنوعة .

وحول استخدامه (للحرف العربي) قال في لقاء مع ((عفاف خورشيد)) : - [استخدمت الحرف او الكلمة لان الحرف يعني أساسا الحركة او التحريك ، وهذا يفهم من القرآن الشريف ، ولان الكلمة المقصود بها الكلمة المنطوقة ذات فعالية ولها دوي في الفراغ ، فالانسان يتدخل في موقف بالحياة لكي يحدد موقفه ، وان دراستي لكل الاساطير القديمة لها ضلع في أعمالي الفنية ، وقد امتنعت عن تصوير الاشخاص بعد بعدي عن مصر ، حيث لم يبق لي سوى الكلمة ، أي اللغة ، انني استخدم الخط التلقائي غير المجود ، فكل كتابة رسم ، وكل رسم كتابة ، وهذه الكتابة لا بد أن تكون تلقائية غير مجودة ، لكي توافق نبرة المتكلم وتشف عن الشعور الحقيقي للفنان ، فنبرة الصوت تخون المتكلم ، وخط اليد المقصود هنا هو لمسة الفنان لسطح اللوحة ، فلمسة الفرشاة هي الكتابة التلقائية ، وهي قائل حركته في الفضاء ، بمعنى كتابته الطبيعية بجسده على الفراغ ، كما قال احد الفلاسفة ، اما الخط المجرد فتنعدم فيه الايماءة وهي ذات قيمة كبيرة في التعبير الفني التلقائي ، ولا يتعدى أن يكون زخرفة على مسطح يقرأ من اليمين الى اليسار دون أن يوحي بالعمق في الفراغ ، وبهذه الطريقة يمكن أن نخلق العمق ، وهي طريقة ليست غريبة على الزخرفة الاسلامية في كل المنطقة العربية .] ، ولانه اراد الواقع كمصدر وهدف قال : [كلمة تشكيلي هي مصدر الفعل (شكّلَ) والواقع ان كلمة تشكيلي هي سبب الخلط بين معان مختلفة ، وقد سمعت مرة احد الفنانين يقول أن تصميم رباط العنق هو فن تشكيلي ، وهذا خطأ ، لان تصميم رباط العنق هو (فن زخرفي) فالزخرفة ليست فنا تشكيليا ، الا اذا أوحت بالفراغ ، وقد سالني احد الفنانين عن رايي فيما يقوله البعض من ان العمق يكون الى الخارج ، قلت له ان العمق يكون في الداخل ، في داخل اللوحة ، والتعبير الفني يبدأ بمضمون واقع الحياة ، وهذا المضمون طريقة الأداء ، فاذا كان المضمون جديدا كانت طريقة الاداء جديدة وهنا لا مجال للمحاكاة ، والبدء بمضمون واقع الحياة يعني الاحساس المكتمل بمشكلة حياتية تتطلب رؤية محدودة او حلا محددا] .

واذا كان (حامدُ عبد الله) يلتقي في بعض جمالياته مع تجارب فنية انطلقت من (الحرف العربي) كاساس لتكوين اللوحة والوصول الى البناء الجمالي، والتعبيري فمن المؤكد ، انه انفرد في مرحلته في التعبير ، في استخدامه حروفه ، وكلماته للتعبير عن مضامين اجتماعية وسياسية ، ومحاولاته المتنوعة لتجسيد محتواه عبر الكلمة ، وهكذا فقدناه فنانا طليعيا متميزا .

٣٠ عامًا من التجارب الطليعيّة الايطاليّة

من التجريد إلى الفن التصوّري

ترجمة : محمود حمّاد

[تستعرض هذه المقالة(١) التطورات الفنية بالمفاجآت التي تحدث في الغرب ، في ميدان الفن ، والتقلبات السريعة التي تنشأ عن رغبة في الابتكار ، والبحث عن الصدمة ، والثورة على التقاليد والاعراف ، والتسابق نحو الجديد ، مما يعبر عن طبيعة الحياة في المجتمعات الاستهلاكية ، بما فيها من تناقضات ، وتوسع في انتشار الآلة وتأثيرها على سلوك الانسان .

بدأ هذا التحول القلق لدى الفنانين مع الحركة الدادائية في فرنسا ، عقب الحرب العالمية الاولى ، وانطلقت منها أغلب الافكار والنزوات الفنية الى بلاد العالم الغربي ، وفي هذه المقالة تلخيص لما يجري في ايطاليا من غليان مواز للافكار السائدة في الغرب] .

المترجم

يذكر أصدقاء الشاعر والمصور (ميمو روتيلا) الذي وصل الى روما في اعقاب الحرب العالمية الثانية ، قادما من موطنه في الجنوب ، في مقاطعة (كالابريا) ، أنه كان يلقي عليهم لتسليتهم شعرا خاليا من أي معنى ، يرافقه بأنغام متنافرة ، وذلك في مقاهي الحي الفني الممتد بين ساحة اسبانيا ، وساحة الشعب .

كان ذلك في عام (١٩٥٠) ، وكان (روتيلا) يضحك للعبة الاشعار والانغام التي يقوم بها ، والتي بفضلها حصل على منحة دراسية سمحت له بالاقامة في (الولايات المتحدة) فترة من الزمن غنية بالاتصالات والدراسة ، وقد تعرف هناك على الفنانين الطليعيين ، الذين انضووا تحت راية (البوب آرت) الناشيء ، أمثال (راوشنبرغ) و (جاسبر جونز) و (جوزيف كورنيل) و (سيفال) و (كليز هولديمبورغ) و (آلاته الكاتبة الاشباح) ، ومنحوتاته العملاقة المنفذة بأعقاب السجائر ، الى و (أندي وورهول) الذي كان يصور (علب الحساء كامبيل) .

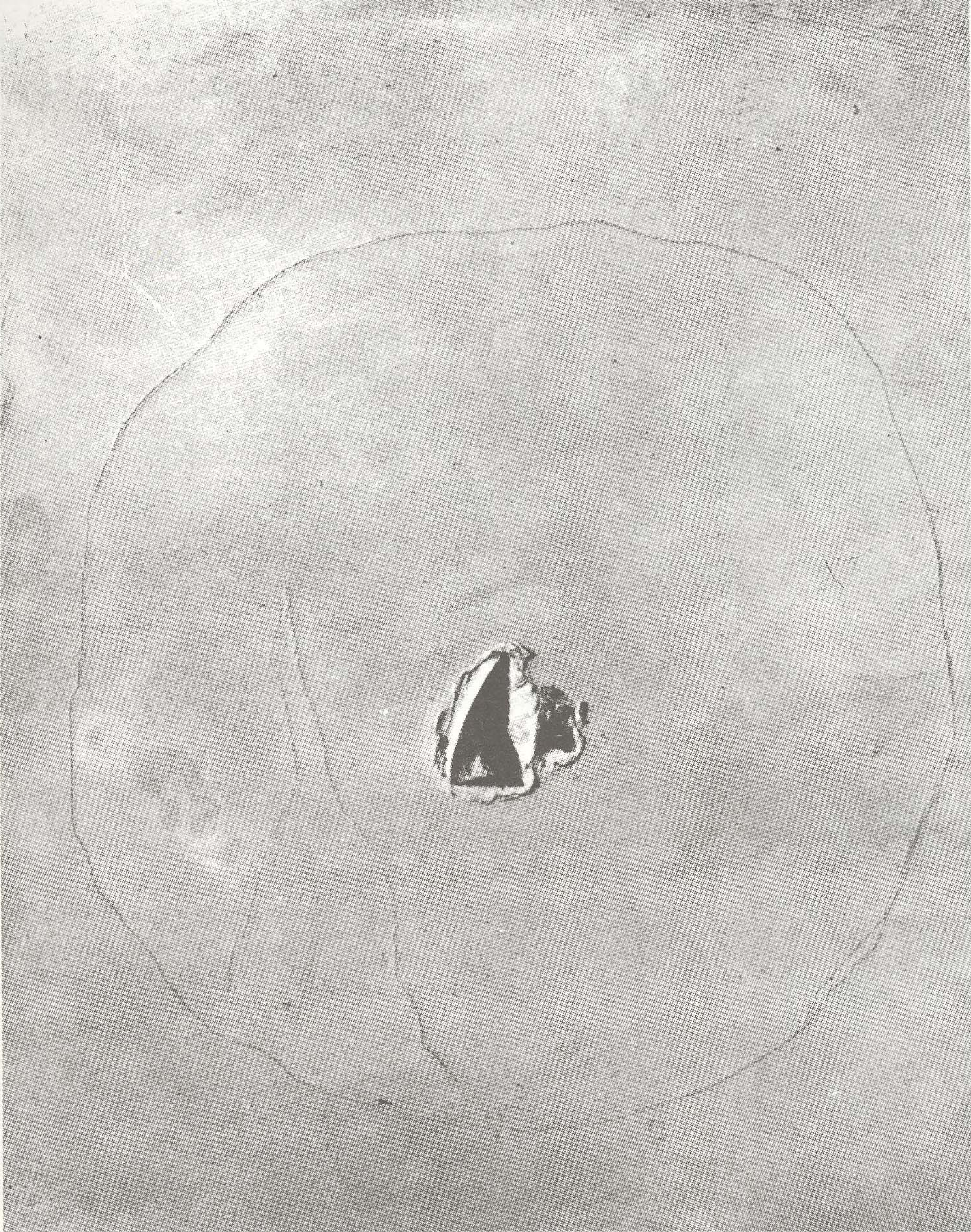
ولدى عودته الى روما ، كان (روتيلا) قد تهيأ لاختراع أعماله التي سماها Décollage بمعنى (فك الملصق) .

يلاحظ في بعض الاحيان ، أن بعض المشتغلين في العمل السياسي ، يقومون ليلا بتمزيق اعلانات ألصقتها على الجدران الجهة المعارضة .

انطلاقا من هذا التصرف لجأ روتيلا الى فعل مشابه للقيام (بعملية فنية) . والمثال المعروف في هذا المعنى أن روتيلا قام عام (١٩٦٢) بفك اعلان لفيلم (الاسفلت في الليل) الذي مثله (الفس بريسلي) ، وأعاد تشكيله على اللوحة ، التي عرضت بصالة (أبولينير) في (ميلانو) ، روتيلا يعيش اليوم في (باريس) ويعتبر من أساتذة الطليعة الايطالية ، وقد أوردنا ذكر هذه الشخصية الغريبة لننتقل الى موضوعنا المتعلق بالتجارب الطليعية في (ايطاليا) .

---

١ ـ مجلة الفن والثقافة الايطالية العدد (٤ ـ ١٩٧٩) .



تشكيل فراغي / .. فونتانا

ربما كان من غير المناسب ، في هذا المجال ، الكلام فقط عن التصوير والنحت ، لان العدوى الفنية تناولت الفنون جميعها ، وغدت الحدود غير واضحة بين فن التصوير التقليدي ـ الصورة والشكل ـ ، وبين الصوت والكلمة والفن الفوتوغرافي ، والفن المسرحي والفنون الحركية ، حتى فن التصرف و (الفن التصوري) أو (فن المفهوم) .

قد تكون الحركة المستقبلية ، التي نشأت في ايطاليا ، من أهم الحركات التي سبقت الطرق الحديثة في التعبير ، ومن المعروف أن (بيان المستقبلية) الذي وقعه **(مارينيتي) و (بوشوني) و (سيفيريني) و (كارا) و (بالا) و (ديبيرو)** وغيرهم ، والذي نشرته صحيفة (الفيغارو) ، سرعان من انتشر في أكثر البلاد الاوروبية .

بيد أن المستقبلية أصبحت ملكا لتاريخ الفن ، كما هو شأن الدادائية ، والسريالية والتعبيرية ، والفن التجريدي .

بعد فترة الحرب العالمية الاولى ، عادت العلاقات الثقافية الى طبيعتها ، وانفتحت طرق جديدة بنتيجة الاتصالات والتبادل أمام فنون التصوير ـ والنحت ،

وانتشرت في هذه الفترة الافكار المتعلقة بالفن الجديد ، التي نشأت عن أزمة الصورة والشكل ، وقامت بين الفنان والواقع علاقات جديدة ، الا أن الامور لم تتغير كليا ، فقد استمر الفن التصويري في مسيرته بين المعلم والاستاذ ، أو المعارض والمعاضد ، ويمكننا القول بأنه ازاء المدارس والنزعات المختلفة ، كان لا بد للحصيلة الفنية العائدة لاوائل هذا القرن من الخضوع لمراجعة ، والتشريح يشبه تشريح الجثة ، وذلك في سبيل اكتشاف (علاج) فني جديد للاجيال القادمة ، فالانسان المعاصر بكل ما يساوره من شكوك ، يَجِدّ في البحث عن فن مختلف .

وفي الواقع ، بينما نجد أن فن التصوير الايطالي ، بعد الحرب العالمية الثانية ، يسير في ركاب الواقعية ، والواقعية المحدثة « Néoréalisme » ، ومنذ عهد قريب يتجه الى الفن التصويري الجديد « Neuvel art Figurative » نجده من جهة أخرى يلاحق البحوث اللونية والشكلية للفن التجريدي ، مستفيدا كذلك من التجارب التي تجري في ما وراء الاطلسي ، آخذاً بالاعتبار حركة الفن اللاشكلي « Informel » وابتكارات البحث الحركي « Gestuel » .

ابتدأ البعض في تفحص أعمال تتحاشى الشكل واللون ، وهذين العنصرين الضروريين ، حتى ذلك الوقت ، للعمل الفني – أكان تصويريا أو تجريديا – للبحث عن قيم أخرى ملازمة للمادة ولها دلالات خاصة ، وغدا الحامل للتصوير (المادة التي يصور بها أو عليها) ، يحتل المكانة الاولى في العمل الابداعي .

هنا لا بد من ذكر (البيرتو بوري) طبيب ، أسير لدى الانجليز في الهند ، وعاشق لفن التصوير ، بدأ يؤلف لوحاته بالمادة التي يقع عليها : الحديد ، الخرق ، الطين ، الزفت ، قماش الاكياس ، تتكون سطوحه بطريقة تجريدية وآنية ، يكتشف باستمرار قيمة المادة بوصفها وسيط للتعبير ، وقد تأثر ، بقدر ، بالتجربة الدادائية ، وأضفى معنى شخصيا على حضور المواد التي يعالجها بالحروق أو التمزيق .

يعتبر (بوري) من الفنانين الايطاليين الاكثر تمثيلا للحركات الطليعية ، ويحتل مركزا مرموقا في الفن العالمي ، وتأثيرا ملحوظا في أميركا وأوروبا ، لقد عمل على التعمق في بحثه باتباع نظام منطقي في استعمال المواد التي يختارها ، وفي اكتشاف امكاناتها التعبيرية ، وتمكن من جعلها تحرض تلقائيا على التأمل والرمز .

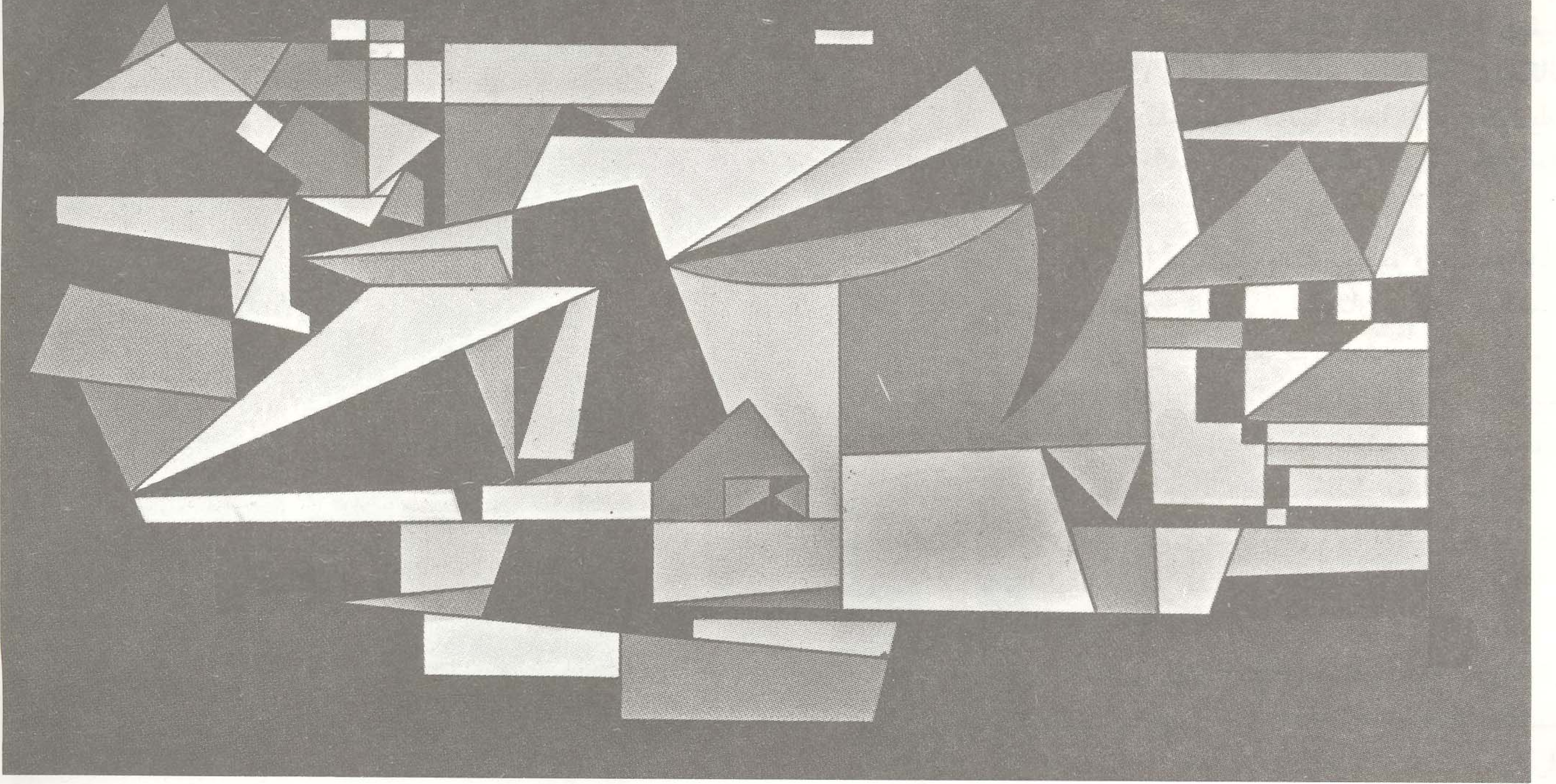
عرضت لوحته « الكيس الكبير » المؤلفة من قماش ممزق من الخيش ، أعيد رفوه وخياطته ، في مدينة (أسيزي) أمام هذه اللوحة لا يمكن الا الاحساس بالفقر الحقيقي ، وتذكر القديس فرنسيس الاسيزي ، كذلك الشقوق ، التي تجعلنا نفكر بعالم يتشوه بسبب مجتمع



حالة سريعة – ... سكانا فينو

عودة الحياة ... كاجمي





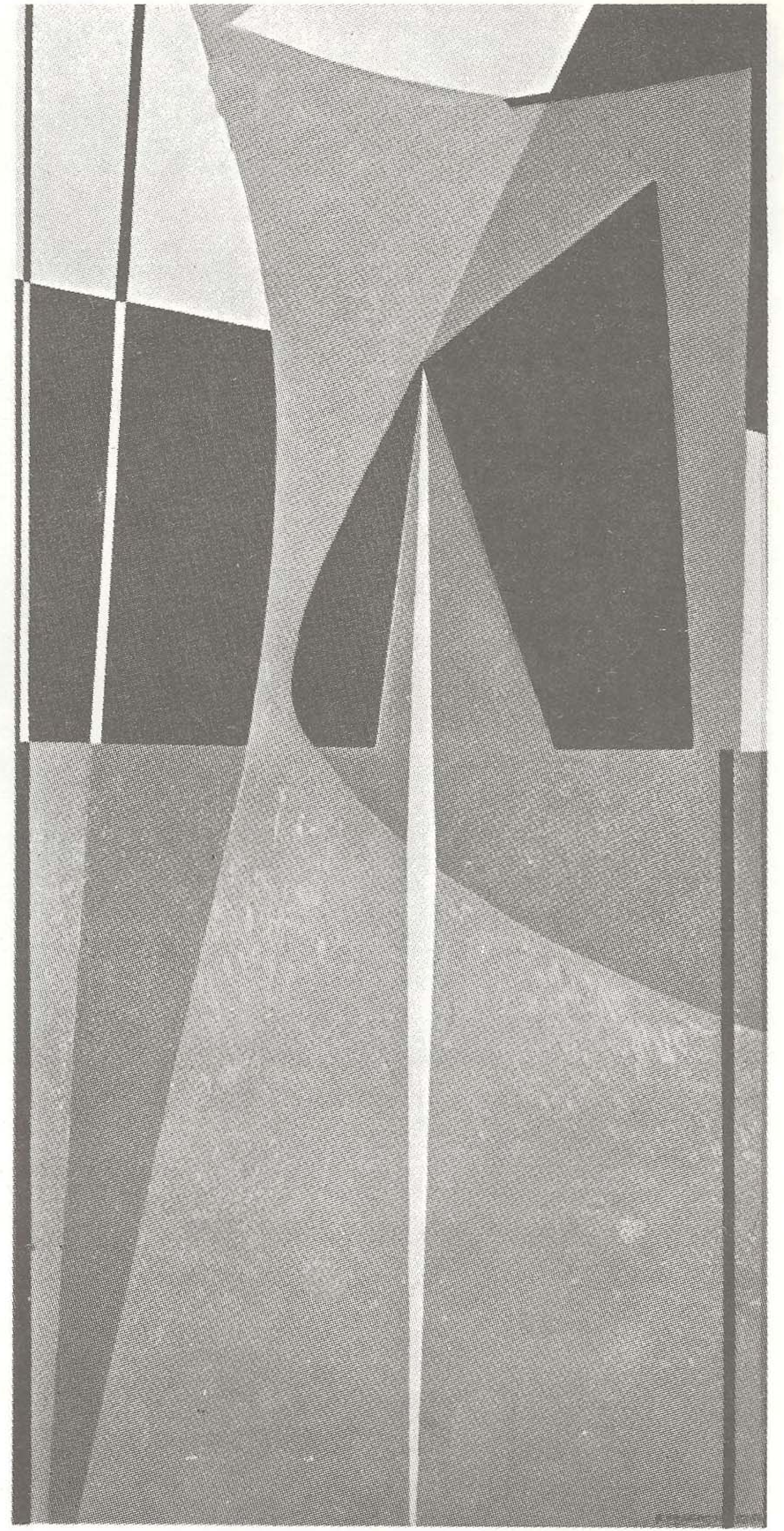
صورة أفقية .. سولداتي

يشتد قسوة وانقساما يوما بعد يوم .

أما فن النحت (أو الانتاج الذي ما زال بامكاننا أن نطلق عليه هذه التسمية) فانه سجل التحديات التشكيلية التي نلاحظها في أعمال **(ميركو)** (الحاجز المعدني في مدافن أرديا) ، الى (السطوح المعلقة) **(لبيتيرو كونساغرا)** ، مرورا ب (البرامج الدائرية) **(لكارميلو كابيلو)** ، و (التآليف الفضائية) **لمانوتشي** ، و (الدورانات) **(لارنالدو بومودور)** ، حتى التعبيرية الرقيقة **(لأليك كافالييري)** ، حيث نصل الى عنوان ، في جملة طويلة ، (كل شيء هو حد ، وحرية لشيء آخر) .

في أواخر الستينات ، عندما استنفذ الفن اللاشكلي امكاناته ، ظهرت تطلعات جديدة ، سميت (بالفن الحركي) ((Cinétique)) ، والفن البصري ((Optique)) و ((Visuel)) . أقيم معرض عام (١٩٦٢) للفن الحركي بعنوان (الفن المبرمج) ((Art programmé)) ، وتنقل بين ميلانو ، وروما والبندقية ، برعاية الشركة التجارية ، أوليفيتي ، وكان هذا المعرض دليلا على بداية اهتمام الايطاليين بكل ما يستجد من اتجاهات فنية ، وتالفت مجموعات ، بينها تلك التي أسسها في روما (كاستون بيجي) و (نيكولا كارلينو) و (ناتو فراسكا) و (جوزيببي أونشيني) تحت اسم (المجموعة واحد) ، وتبعتها ((المجموعة ٦٣)) من أعضاء آخرين .

كان التخلي عن مفهوم الهيئة البشرية لهؤلاء ضرورة مطلقة ، وعلى كل حال ، فان ما يمكن أن نسميه (العنصر الانساني) ظل قائما ، انما كانت هناك رغبة في العثور ، على اسباب وظيفية ، خلاف الاسباب التقليدية القائمة على مفهوم التمثيل التي توحيها ، وغدت الامور تستند الى أساس آخر أهم ما فيه (الايقاع) و (العلاقات العددية) و ((التأويل الحجمي)) للفراغ ، وبالتالي ، لم يعد لمثل هذا الفن من علاقة بالبعدين الملازمين لفن التصوير ، وانما غدا فنا بثلاثة أبعاد .



واحد واثنان ... براميوليني

في هذه الاثناء ظهر مصطلح (الفن التصوري) او (فن المفهوم) (Art Conceptuel) ، الذي استعمل في ما بعد لتحديد طريقة جديدة لفهم العلاقات الفنية ، والفن التصوري يراد به تدخل الفكر والمنطق في تنظيم الاشكال .

ظهرت ، في هذا المجال ، اعمال لا يمكن ان تدخل في نطاق فن التصوير التقليدي ، وكانت (المجموعة واحد) التي ضمت (كارينو) و(باردي) و (سبانيولو) و (اونشيني) ، واسماء اخرى اضيفت اليهم تاليا ، تتالف من فنانين يجمعهم نشاط عقلاني حاد ، لا ينقصه (الاندفاع) والنزعة الحركية ((Gestuel)) ، وظهرت في أعمالهم عناوين جديدة ، مثل (مشروع) ((Project)) و (تدخل) ((Intervention)) و (تحقق) ((Verification)) . عرض هؤلاء الفنانون في بينيال البندقية عام (١٩٧٠) في قاعات مستقلة ، وكانت لا تزال تشاهد في المناسبة ذاتها اتجاهات تقليدية ، تقوم الى جانبها مواقف أكثر حداثة ، تلبي التزامات مغايرة .

في عام (١٩٧٦) منحت لجنة تحكيم رسميه جائزة (فيلا سان جيوفاني) للتصوير للفنان (ناتو فراسكا) الذي قام قبل عام من ذلك بعرض بحثه حول (القطر) Recherche Diagonale في كتاب نشره ، يقول فيه : (القطر في وضع ٤٥° هو لحظة من اللحظات الديناميكيه في سلسلة اللحظات القطرية الناتجة من تحول وضع راسي الى وضع افقي وبالعكس ، واللحظة الاكثر توترا لهذا القطر تتمثل في الوضع ٤٥° — ٢٢٥° او الوضع ١٣٥° — ٣١٥° ... الخ]

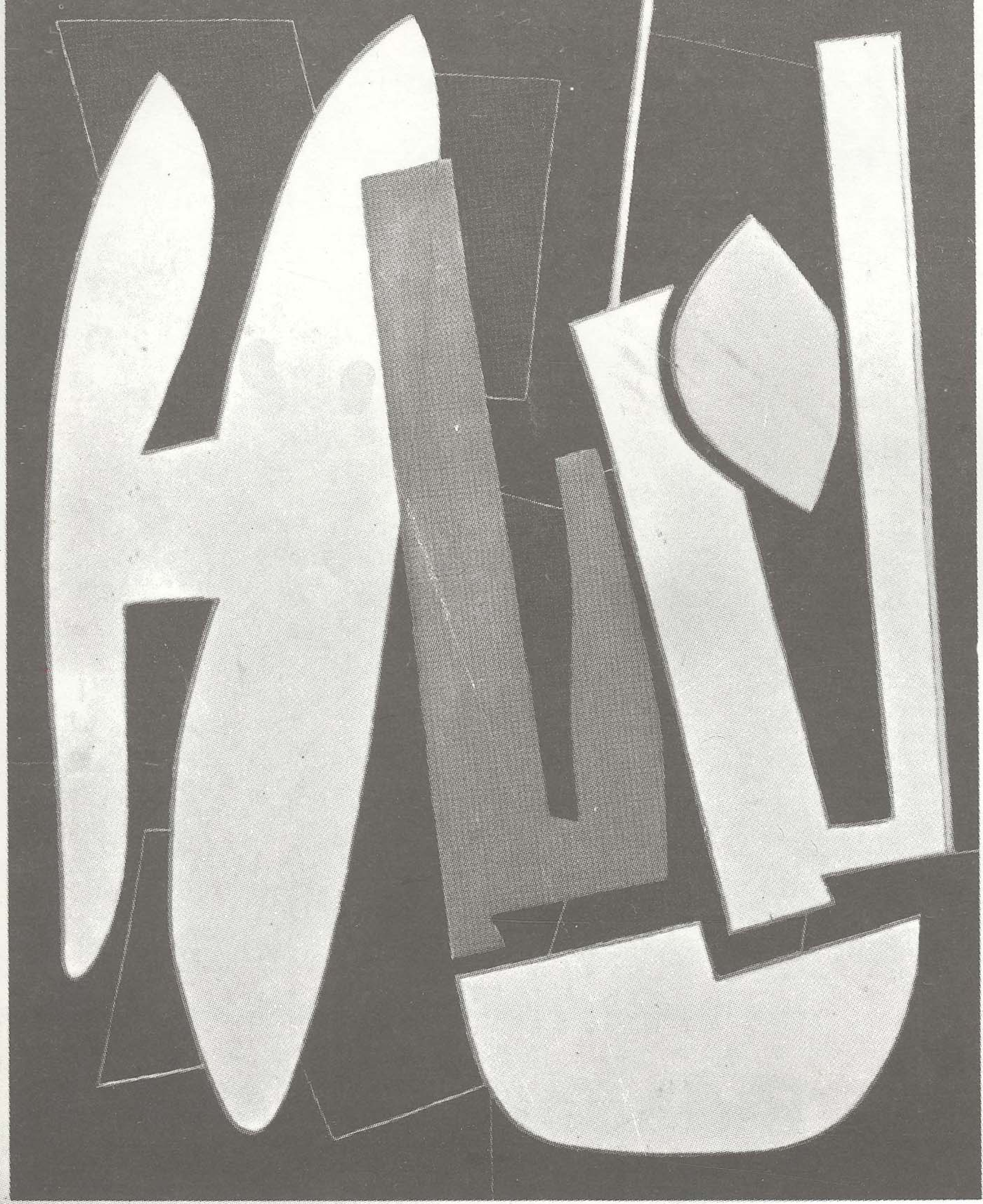
ان الملف النقدي لهذا الفنان ضخم جدا ، ويؤكد الاستاذ (جوليو ارغان) بأن (فراسكا) هو الفنان الايطالي الوحيد الذي يدرس بمنهجية مسألة (الادراك) و ال (ازدواجية في الادراك) ، وهو بالتأكيد لا يعتبر الفن قيمة سامية ، ولكنه طريقة في التفكير يتحقق بواسطة عمليات تقنية محددة .

بالطبع لاتلاقي هذه النظريات موافقة لدى الرجل المتوسط ، الذي ما انفك يعتبر الانفعال الفني أو المنطقي ، المنبعث من الصوره ، أمرا حتميا ، حتى المشاهد المرهف المتطور ، الذي يعجب ويتقبل عمليات الحرق Combustions التي يمارسها (بوري) أو (عمليات القطع) Coupures (الفونتانا) ، يقف حائرا مترددا أمام بنى وانشاءات (فراسكا) .

بمناسبة ذكر (فونتانا) نورد بعضا من تأكيداته ، عندما كان يدافع عن عمليات القطع ، يقول : [الجميع والعديد من النقاد الذين يكنون لي التقدير ، اقترحوا علي أن اعرض في (بيينا لي البندقية) مجموعة من اعمالي القديمة] ولكن (فونتانا) أرسل الي البندقية لوحته (مفهوم فضائي) Concept Spacial بمساحة بيضوية مشقوقة في وسطها .

ذكرتنا أكياس القنب التي استعملها (بوري) ، وسطوح (كابو غروسي) مع رمزه المكرر ، الرمز الأبجدي من اختراعه .

عادة يكون اكتشاف الأبجدية على مقاعد المدرسة ، ويقوم بالنسبة للجميع على تعلم مجموعة من الرموز ثبتت نتيجة الاستعمال عبر الزمن ، أما (كابو غروسي) فانه ، على العكس ، اكتشف أبجديته بعد ان قرر رفض صور التمثيل التقليدي ، فاتخذ رمزا شخصيا ، ليتعلم



فلورنسا ... مانيلي

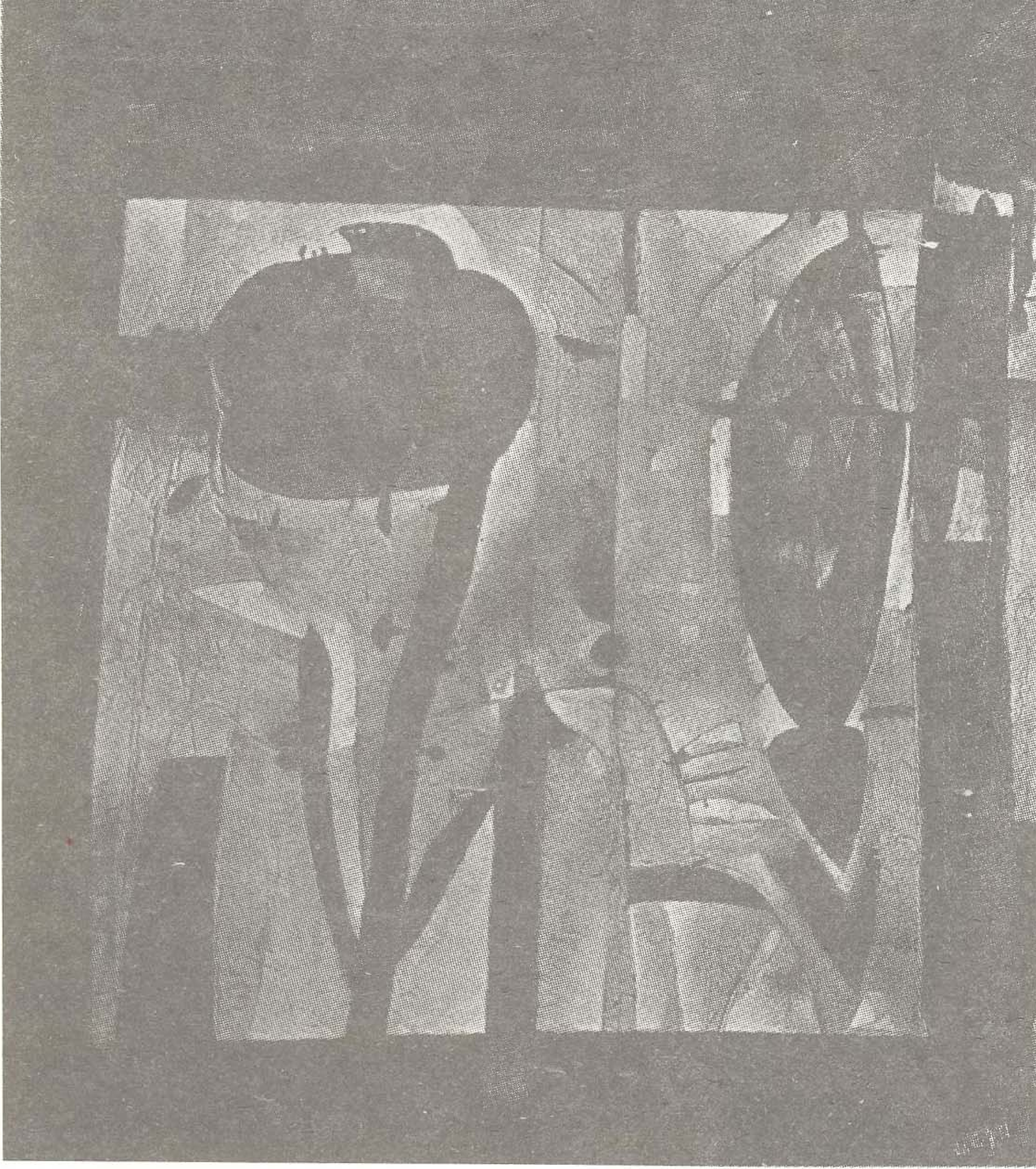
الكتابة من خلاله ـ كما يجري في ظروف الحوادث التي تصيب الدماغ وتحمى الذاكرة ـ تعلم الكتابة ، يومابعد يوم بطريقة جديدة ، ليس على ورقة مخططة بأسطر أو مربعات ، ولكن على اللوحة ، بحرية مطلقة وكامله ، كتابة تلقائيه ، فريدة من نوعها ، وغنية بالمعاني .

ان رموز (كابو غروسي) تحمل العلامات المميزة لكل الأبجديات ، وتتكون نتيجة لعبة دائمة التحدد، كالابجديات المسمارية ، والرموز الصينية ، أو الهيروغليفية المصريه .

يعلق الناقد (جيللو دورفلس) على هذه الاعمال قائلا : [بماذا تنبؤنا أخيرا رموز كابو غروسي ؟ انها حتما لاتعبر عن مفاهيم ، أو مضامين علمية ، أو احداث تاريخية ، كالتي تعبر عنها الابجديات القديمة والحديثه، ولكنها على العكس تعبر بالضبط عن كل مالم يشرح ولم يفسر ولم يدرك ، وذلك في النطاق اللغوي حيث تتردد ، وتخفق الوظيفة الحقيقية للفن في أيامنا]

ان الدرس الذي أعطاه (كابو غروسي) أفاد ، بدون شك ، قافلة المصورين الشباب الباحثين عن لغة خاصة بهم ، والذين يتحلقون في (جماعات) تحاول متابعة التجارب التي حققها فنانون آخرون في أوروبا .

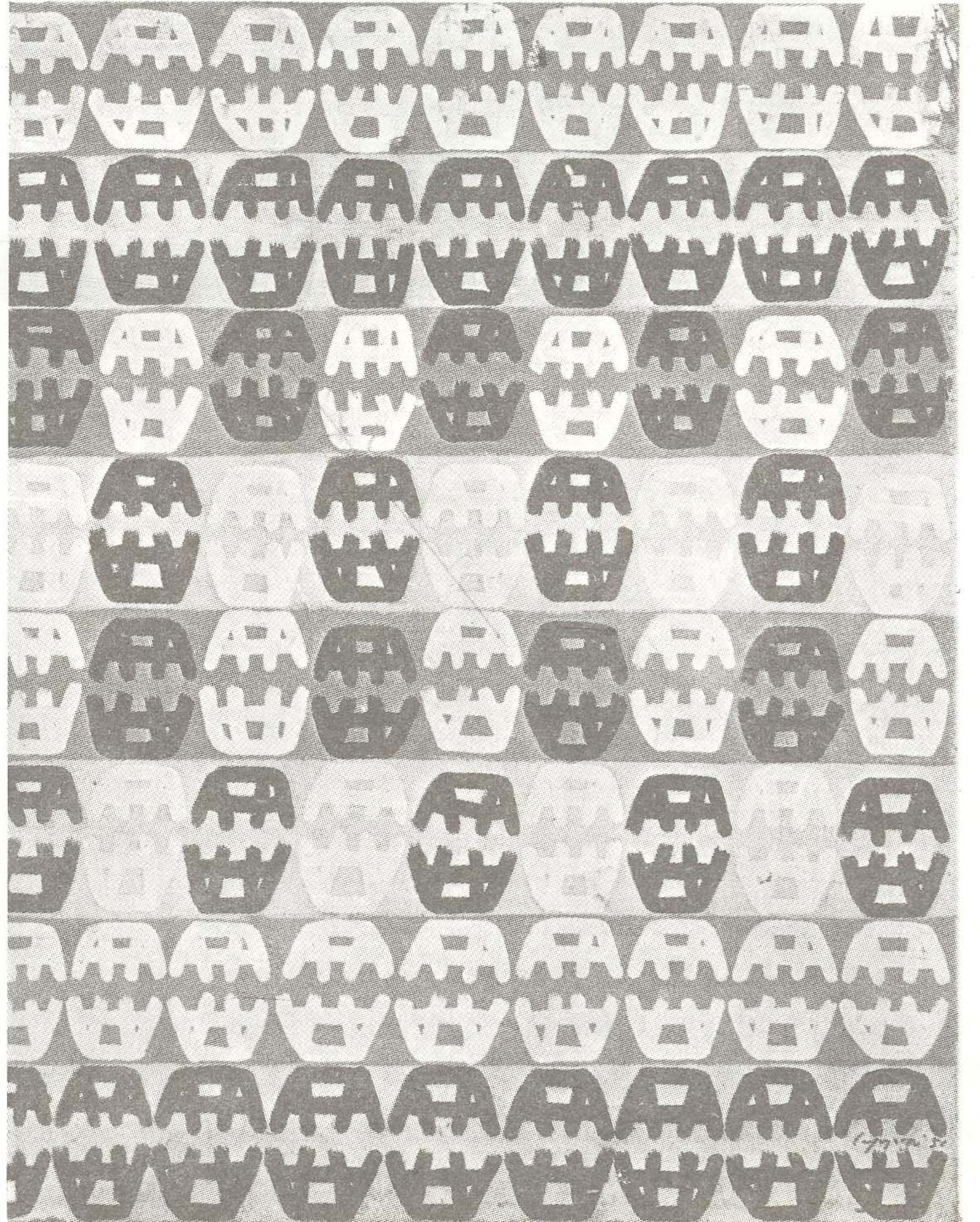
أما درس (ڤازار يللي) فكان له صداه الذي لاينكر، لقد انتشر (الفن الحركي) Cinétique في ايطاليا، ويمكننا ذكر قائمة طويلة من الاسماء ، مثل **جيوڤاني آنشيكي** « الاشكال المبرمجة » ، **جاني كولومبو** « الفضاء اللين » **دافيد بورياني** مخترع « غرفة قياس سرعة التردد » (١٩٦٧) ، **ومانغريدو ماسيروني ، وادواردو لاندي ، البيرتو بيازي ، و فرانكو يوبيري ، وبييرو دوراتزيو ، إنزو ماري وفرانكو غرينياني .**





خالق العالم ... كربيا

تكوين (٨) ... كابوغروسي

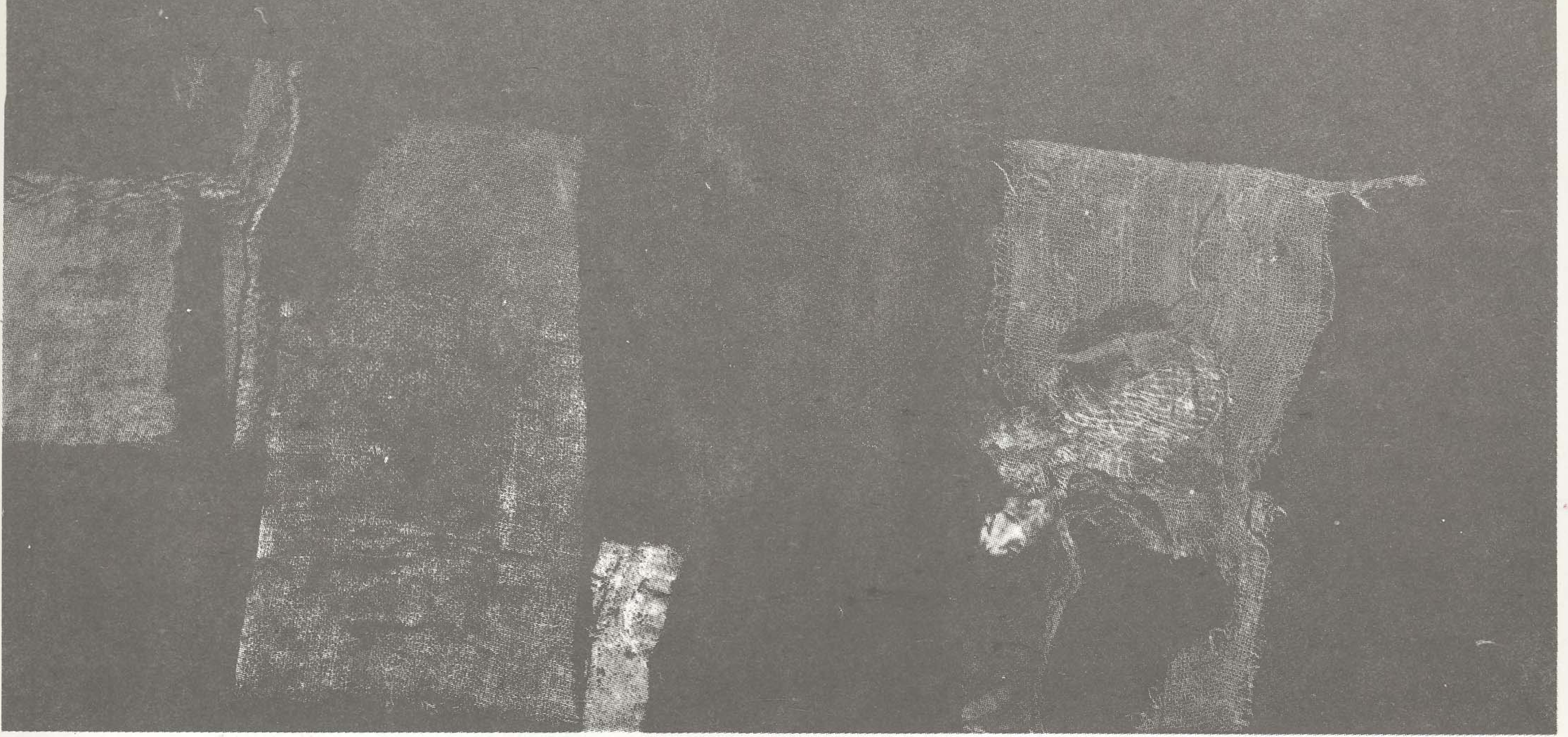


زهور ... دوفا

إننا نلاحظ انتشار النسيج التصويري ، وتكرار الاشكال ، التي يقترحها هؤلاء الفنانون ، على وجوه متعددة في مجالات الذوق العام ، والتطبيقات البصريه اليوميه : رسوم الستائر وأوراق الجدران ، وأغلفة الدفاتر والاقمشة ، وليس الزمن ببعيد عندما اكتسح الفن البصري Op-Art بمربعاته الصغيرة السوداء والبيضاء عالم الازياء ، حتى بدت النساء كأنما ترتدين زيا موحدا .

اليوم نجدنا في عصر انتشار الفن عن طريق التقنية وذلك يجري في ايطاليا التي مرت بسابقات لها أصول شهيره في هذا البلد ، الديكورات التقنية للمستقبليين، انجازات برامبوليني ، و روسولو والخ ... لها القيمة ذاتها التي تتمتع بها بعض المنتجات الدادائية أو اقتراحات (دوشان) .

قام (برونو موناري) منذ أمد بعيد ، بتصور ال « آلات عديمة الفائدة » ، التي تعتبر نماذج بدئية للفن الحركي Cinétique ، وهكذا تتداخل الازمان وتتعاقب .



تكوين ... البرتو بوري

ان نزعة (البوب ــ أرت) تعبير فني أميركي نوعي مع اشتقاقات انجليزيه ، الا انه لم يكتسب قيمة حركة فنية لافي ايطاليا ولا فرنسا أو البلاد المنخفضة او المانيا ، حيث تلاحظ بعض الاصداء المتفرقة لهذا الاتجاه من حين لاخر .

هنالك (ببيرو مانزوني) الذي اكتسب شهرته الدولية ، بفضل أعمال تعتبر غالبا بمثابة (صرعات) جدليه ، كشريط (الورق الصحي) الموسوم بخط طوله كيلو مترا ، والكرة المنفرجة التي أراد أن يمثل بها ((جسم الهواء)) (١٩٦٠) ، وغيرها من مواضيع الاثارة والتحدي ، التي تدفع الى الابتسام ، حتى لدى النقاد الاكثر تساهلا ، امام أرغفته الصغيرة التي تبدو كأنها خارجة للتو من الفرن ، فانها ليست سوى تعبير من نوع فن (البوب) نوع الخالص .

ولقد اقام (مانزولي) نفسه ، في الدانمرك باحدى حدائق كوبنهاغن ، مادعاه ب (قاعدة العالم) ، وأراد بالكتابات المقلوبة راسا على عقب حول القاعدة أن يعتبر الكرة الارضية ، قطعة نحت هائلة الحجم ترتكز على هذه القاعدة ، مهيأة لكي تشاهد في مجموعها ، وهذا ايضا نوع من فن اليوب .

اما (ڤاليريو أدامي) فانه يسير في خط مختلف، ينطلق من (القصص المصوره) على طريقة ليشتنستاين الاميركي ، بينما تقترح (تيتينا مازيللي) تأويلات جديدة للصور الفوتوغرافية (صورة غريتا غاربو) .

الى جانب (أدامي) تتضمن المجموعة المتجهة الى أسلوب اوروبي للبوب أرت : **جاني بيرتيني ، وانريكو باج الساخر ، وفرانكو انجيلي ، وتانوفيستا ، ولوشيو دل بيتزو ، وماريو شيرولي وباسكالي .**

في هذا الاتجاه تدخل (اللوحات التعليمية) ل

لوشيو دل بيتزو ، والواقعية الفوتو غرافية لميكلا نجيلو بيستوليتو ، وكذلك أعمال (مامبور) و(ماتياتشي) و (ماروتا)

يقدم انجيلي مجددا الرموز التي استهلكت وكثر استعمالها ، ولكنه يعيد اليها حيويتها مثل (النسور الرومانية) و (اللافتات) و (الدولار الذهبي) و (صورة ليوناردو) ، ويخط (سكيفانو) رسوما لاتصويريه لمناظر وأفكار ، بينما يلجا (ماريو شيرولي) لاستخدام الخشب ، لتلك الاشكال المستعمله في تمارين رمي الهدف ، ويعيد (ماروتا) تمثيل الشجرة ، ويكررها بالمواد البلاستيكية ، مجسمة ، شفافة مرات ومرات.

هنا نصل الى (الفن التصويري) او فن المفهوم Conceptuel ففي السنوات الاخيرة اتجه النشاط الى البحث عن معنى العلاقه بين الانسان والتعبير .

وفي حين دخلت مجموعات ((الطلائع الفنية)) السابقة في مجال التاريخ ، وقيمت وسعرت وصنفت فان الفن المسمى بفن المفهوم ، يحاول ان يحتل مكانه ويكسب مريديه ، وهنا لازال الفنان ينعكس في ذاته محاولا في آن واحد ايجاد حوار مع المشاهد ، وهو لايبتغي مخاطبة ذوي الخبرة فحسب ، وانما يتوجه للانسانية جمعاء ، مستخدما وسائله التقنية والاستطيقية المتولدة من خياله ، هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فانه يتدخل في البيئة التي تحيط به محاولا تبديلها بطريقة من الطرق .

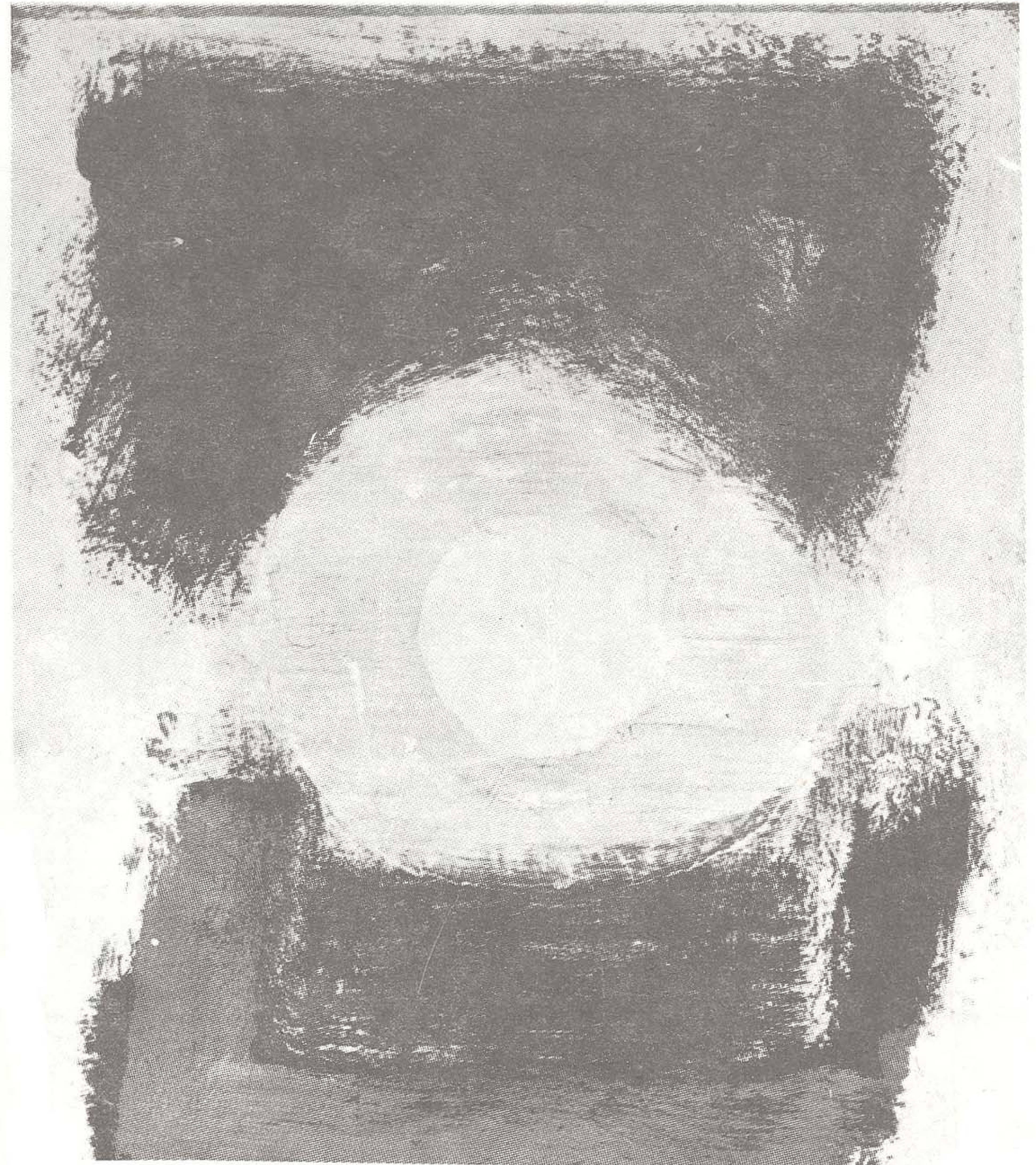
لايتبنى (فن المفهوم) Art Conceptuel و (فن التصرف) Art Conportement القواعد التقليدية للتصوير والنحت ، ولايستعينان بالوسائل المستخدمة حتى الآن ، انما تقوم التقنية التي بطبقها الفنان هنا ، على تجاوز الحدود التقليدية التي تفرق بين الفنون المختلفة ، وتجاوز الادوات التي استخدمتها ، هنا الحركه والجسد يتمتزجان بالاصوات والالوان والتصرف الفعلي ، ويغدو الفنان العنصر الرئيسي بدخوله شخصا مسرح العمل ، فيعتبر ذاته عملا فنيا ، القالب السلبي لجسده مثلا (ذلك ماقام به ((ماتيانشي)) بسكب كمية من الجص على جسمه) ، ان الصوت ، والضوضاء ، والايهام المسرحي ، والجانب الالي لبعض الرموز ، والسمة العابرة لفن الصدفة Happening تغدو اعمالا فنية .

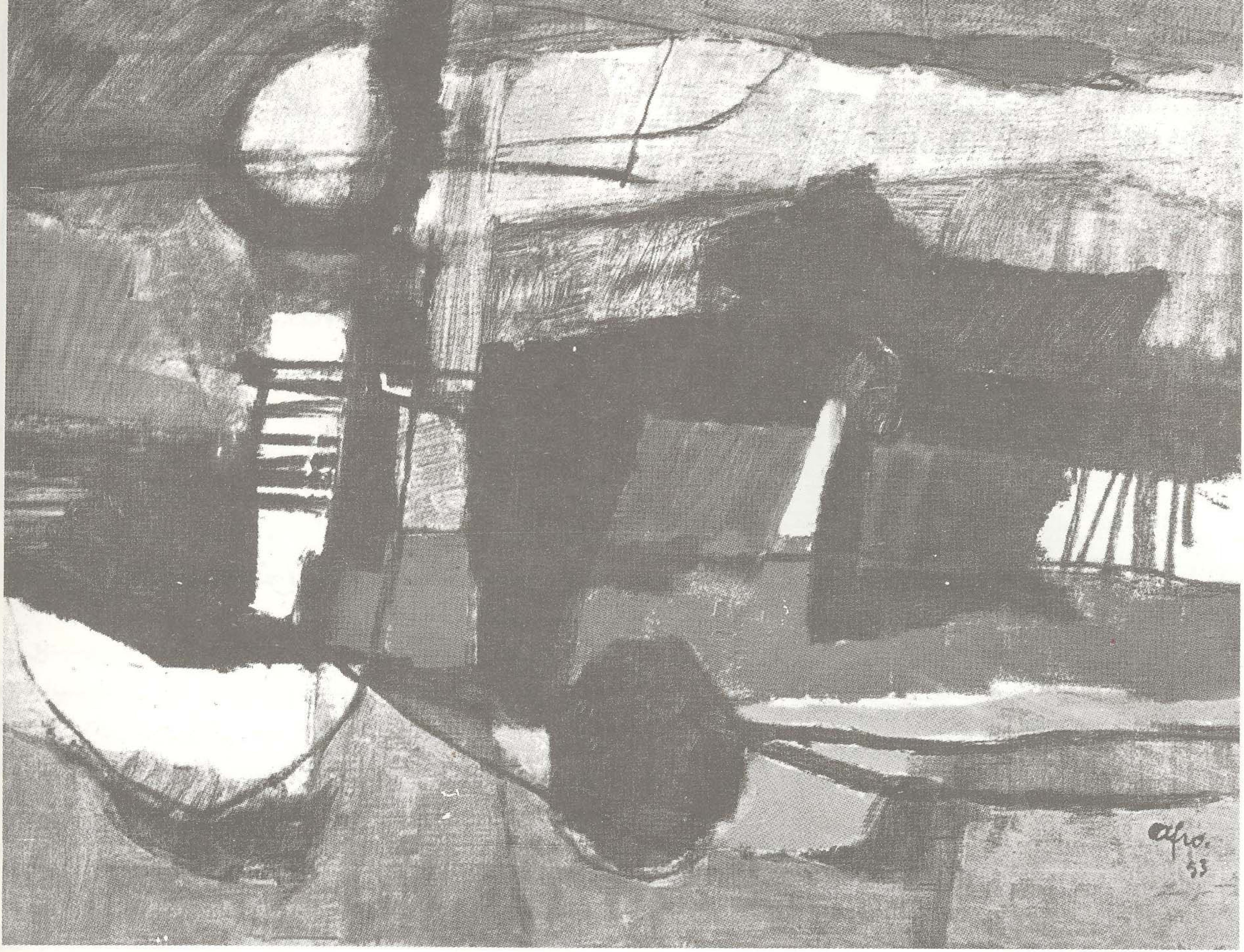
بيد ان الفكر والتصرف يبقيان العامل الوحيد لتنظيم المبادرة ، نظريا كل كائن بشري هو فنان كبير، الحديث الهاتفي ، والاحتضان ، والجسد العاري في وضع معين كل ذلك يصبح لحظة فنية بين الانسان والفن ، الا ان طريقة التفكير هذه ، التي يصعب انتهاجها بالنسبة لحساسيتنا ، تنفلت من اطار النظريات ، وتندرج في نطاق المعاناة الفلسفية .



تكوين ... باوماستر

تشكيل ...كامي سوغاي





تكوين ... أفرو

هنـاك فن الجسد Body Art ، الـذي سرعان ما انحسرت نشاطاته لتمتصها تشعبات فـن المفهوم . وفن الجسد هذا ، بسبب علاقته الفعليـة بواقع وكيان الانسان الجسدي بالذات ، فانه بالنسبة للخبراء أمر طبيعي وحتمي وبالتالي لابد من إهمالـه، بمعنى أنه اذ نكتشف الابداع ، والسمة الشاعرية ، وتطويع الافعال ، فاننا في الوقت ذاته نطالب بالتوثيق، اي اننا نحتاج للممثل الذي يعيد لنا الفعل الابداعي.

وهكذا نختم هذا الحديث بالكلام عن (فن الجسد) باعتباره في الترتيب الزمني آخر ((الاختراعات)) ،ولكنه أيضا اقدمها ، فالجسد ، والفعل لدى الانسان ، في علاقته مع الفن ، لايقوم الا باقتراح الحياة اليوميه ، بالطريقة ذاتها التي وصلت بها الينا الرسوم المحفوره في مغارات ما قبل التاريخ ، والصور الجداريه في يومبيي ، والرؤى العظيمه لميكيلا نجيلو ، حتى نصل الى الانفعالات المتفجرة لدى التعبيريين وفناني الدراما.

هذه السمات نجدها كذلك في اللوحات المحفورة لغويا ، وفي التوثيق العوتوغرافي حول حياة ومـوت الانسان .

ويبدو ان الحلقة تكاد تنغلق ، لنجد ان الفنانين الايطاليين قد انخرطوا في الاتجاهات الفنية العالمية ، ولما كانت وسائل الاعلام تسارع في تبادل المعلومات ، فان الفن لن يكون بعد الان تعبيرا خاصا لبلد ما أو لشعب ما، ولكنه على الاصح (لحظة) من حياة الانسانية .

الفنان رونوار

اعداد : فريد جحا

تكتسب سنة (١٨٨٥) أهمية خاصة في مسيرة الحركة الفنية في فرانسا بشكل عام ، وفي مسيرة المدرسة الانطباعية بشكل خاص، فاذا ما كانت أعمال فناني هذه المدرسة قد حوربت ، وابعدت عن المعارض الرسمية طويلا بين سنتي (١٨٦٧) و (١٨٨٤) ، بعد عرض لوحة (الغداء على العشب لمانيه) مما اضطر هؤلاء الفنانين الى تقديم نتاجهم للجمهور في معارض خاصة ، فان هذه المدرسة قد لقيت في العام (١٨٨٥) شبه اعتراف رسمي بها ، حين قبلت أعمال ممثليها في المعارض ، وحين خفت حدة النقد حولها ، ثم حين قبلت أعمال ممثليها في المعارض ، ثم حين أقيم لها في العام التالي (١٨٩٦) في نيويورك ، معرض تجاري لقي نجاحا باهرا .

يضاف الى هذا كله ، أن هذه السنة (١٨٨٥) تشكل بدء مرحلة جديدة بالنسبة للانطباعية ، ففيها بدأ فنانوها يختلفون ، ويمثل كل واحد منهم ، نغمة خاصة في اطار المدرسة الكبير ، وفيها بدأ توسع الانطباعية ، وظهور ما سمي (الانطباعية الجديدة) مع مجيء (سورا وسينياك) .

وفي هذه السنة أيضا بدأ نجم (أوغيست بيير رونوار) يصعد وبدات شهرته تتأكد ، مما دعا الى عدم الاهتمام بمعارض الانطباعيين ومريديهم ، والى عدم الاشتراك فيها ، مع فنانين « مكانتهم غير مؤكدة » .

يحتفل في فرانسا ، وفي بلاد أوربية مختلفة ، في العام (١٩٨٥) بالذكرى المئوية الاولى لهذه السنة الهامة في تاريخ الحركة (الانطباعية) ، وفي تطور حياة (رونوار) الفنية ، لقد اقيمت معارض كثيرة ، وكتبت مقالات مختلفة حول هذين الموضوعين ، كان من بينها ملف خاص نشرته مجلة لاويل السويسرية عن الفنان (رونوار) .

ويسرنا أن نقدم هنا ، بعضا من مقالات هذا الملف وبحثا عن علاقة (رونوار) بالمدرسة الانطباعية ، ليبقى قراء مجلتنا ، دائما على صلة ، بما يقدم من دراسات جادة وجديدة ، في ميدان الحياة التشكيلية الواسع والثري .

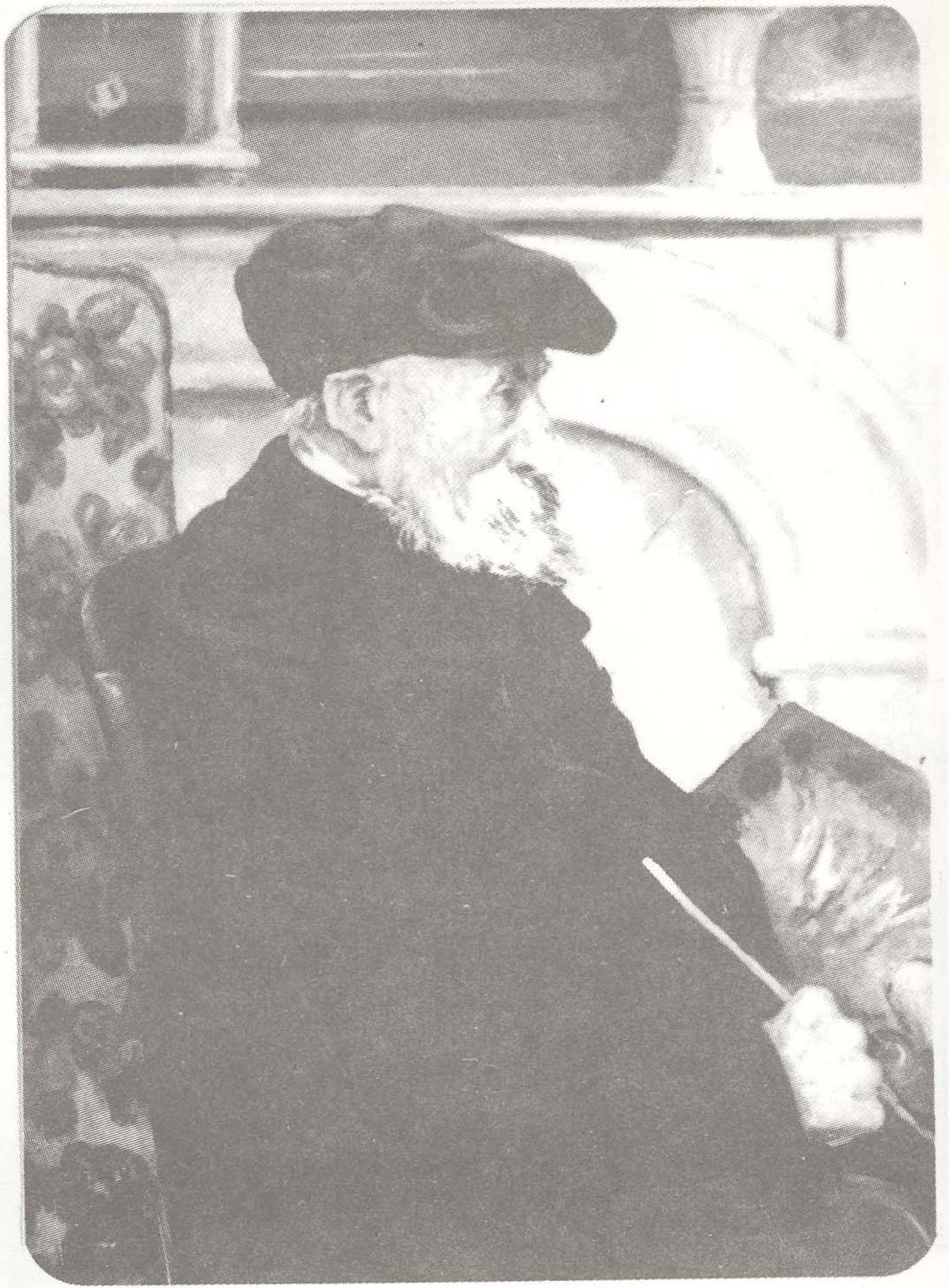
اوغيست رونوار والانطباعية

بدأ (رونوار) أعظم الانطباعيين موهبة ، عمله في رسم الزهور على القيشاني ، ثم انتقل بسرعة الى محترف (كلاير) ، واخذ يصور ، وهو الفنان الفريزي وفي سنوات (١٨٧٠ ـ ١٨٨٠) بدقة أعمالا رائعة عديدة نتبين فيها علاقات الشكل ـ اللون ـ النور ، في تركيب متقن عظيم ، وهو بالاضافة الى ذلك ، أكبر من عذبته المشكلات التي طرحها فن التصوير الحديث ، ذلك ان الكبار الاخرين وجدوا أمنا مغرورا في تتبع تجاربهم حتى الاعماق(١) .

اما (رونوار) ، الذي يبدو تصويره ناجحا بصورة طبيعية (أثناء الفترة الانطباعية الخاصة) ، فقد رسم أكثر من عشر سنوات حتى وجد الصلة بين الشكل والنور .

ويبدو أن النقد قد تركز اليوم حول حالته الاولى اذ أنه من المؤكد أن أعماله الاولى (كشرفة المسرح ، والقارئة ، وطاحونة الحلوى) تعد بين أعمال التصوير الرائعة فلنذكر أنها تسجل ، في ضوء التطور التصويري وبدقة ، ضمن مسافة تنطلق من فناني مدينة البندقية وتمر (ببيغ زكويز ، وداتو وفراغونار) ، الا أن المشكلة ، بعد (مونيه) ، وها نحن أولاء قد وصلنا الى نهاية القرن التاسع عشر . المشكلة غدت معرفة : كيف وفي أي نوع من الفضاء ، يمكن أن يجد الشكل دوره ، فلقد أعلن (رونوار) ، مع لوحته (المستحمات) وهي من مرحلة فنه الاخيرة ، عن جواب أول ، ولم يكن الجواب جذريا ، أو عميقا مثل الذي صاغه (سيزان) ، الا أنه سيكون ، على كل حال ، مفهوما ومعمولا به في الحال ، ذلك أن (رونوار) قد عاد صراحة الى نموذج الشكل المجسم ، بيد أنه أعلن ،

(١) عن الجزء السادس من موسوعة الفن الصادرة باللغة الفرنسية عن دار نشر (ليديس عام ١٩٨٠) .



رونوار

على الرغم من تجربته في ميدان النحت ، عن وهم التحدب المدور (فرونوار) مثل (سيزان) وعلى الرغم من تسلحه بوسائل أكثر غريزية واصطلاحية ، قد ابتكر مفهوما جديدا لمقياس الحجم ، هو مفهوم (الرسم البارز قليلا) ، فليس للفراغ عمق ، ولكن له سمكا ، يضاف الى ذلك ، أنه بفضل التلوين الفذ لايقاعاته الوردية ، قد نجح في الملاءمة بين اتجاهين متعارضين ظاهريا : الامتلاء أوغنى الشكل . وموسيقية الخط ، وهكذا تكاملت الصورة ، بعد أن أبعد عنها عبء صلتها القديمة بالحقيقة .

ولقد سار (ماتيس) حتى النهاية في هذه الطريق على الرغم من أن (بونار) يظهر أوفى من تابع السير فيها .

ثم أن علينا أن نشكر (لرونوار) ، في النهاية ، بثه مقدارا كبيرا من التفاؤل في قلب المصور الحديث ، ذلك أن ما وجد من قسوة ونوردية(٢) في اسلوب أصدقائه ، قد وجد مصفى في جماليته المتوسطية جدا انه يعتبر بهذا المعنى ، امتدادا لتوجهات معلمه المثالي (روبنس) ، وفاتحا حقل اكتشافات جديدة ، أمام الفنانين اللاحقين .

رونوار أو الصيف الخالد

حولت القسوة ، التي رفض معها الحكام والجمهور (الانطباعية) ، مصائر هذه الحركة بدون ريب ، فلقد كان على جميع المصورين ، الذين لم يكن أمامهم سوى (الصالون) الرسمي ، أن يوجدوا فيه ، ويقدروا ، ا ن لم يكافؤوا ، كان هذا المكان من ثم الغاية الوحيدة المبتغاة بالنسبة اليهم(٣) .

واذا ما كانت النية الثائرة لدى (كوربيه) تجاه الرسميين ، واضحة ، فانها لم تكن كذلك لدى الانطباعيين ، ذلك أن هؤلاء لم يكونوا مهووسين الا بالتصوير ، ولم يكونوا ، حوالي العام (١٨٨٥) ، متحيزين لاي ميل جمالي ، بله الايمان بمعتقد سياسي ، وتشهد على ذلك لوحة (الغداء على العشب) الواسعة ، التي كان (مونيه) قد أعدها لصالون عام (١٨٨٦) والتي لم ينته عرضها فيه على خير ، كذلك كان الرفض مصير اللوحة الرائعة (بي Pie) التي كان متحف اللوفر قد اقتناها مؤخرا ، وهي لوحة خالدة للشتاء بلغت من الروعة حدا ذكرت أبعادها الاستثنائية ، بمناظر الفنان (بروجيل)(٣) الطبيعة ، انها اللوحة التي كانت قد صممت من أجل صالون عام ١٨٦٩ فكان مصيرها الرفض(٤) .

ولقد غدت الانطباعية بعد حرب عام (١٨٧٠) أو بشكل أدق بعد حادثة (كومونة باريس) ، وفي نظر الرأي العام ، تظاهرة « ثورية » ، و « مدانة » من بعد ذلك ، شأنها في ذلك شأن كل ما لم يكن متلائما مع النظام البورجوازي الذي استقر .

---

(٢) نسبة الى بلدان شمالي أوربة .

(٣) نص المقالة التي كتبها (جيرمان بازان) عضو مجمع الفنون الفرنسي ، للملف الخاص برونوار ، والذي نشرته مجلة (لأويل) السويسرية ، في عدد مايس من عام ١٩٨٥ ص ٣٤ و ٣٥ .

(٤) اسم اسرة من المصورين اشهرهم بروجيل الكبير (١٥٢٥ – ١٥٦٩) المشهور بلوحاته التي تمثل مشاهد طبيعية عن الحياة الريفية .



عارية في ضوء الشمس

وهكذا اقتيد التصوير الجديد الى الظهور في اروقة ، والى أن يكون في مستوى هذه الاروقة ، والفنانون الذين كانوا يفكرون من قبل في (لوحات) ، رأوا انفسهم يصغرون ويكتفون (بمقطعات) ، وأخذوا لا يصغون الا قليلا ، لميلهم الى العودة الى الطبيعة ، ويقومون برسم دراسات ، لا بتصوير لوحات ، اكتفى (بيسارو وسيسلي) بهذا الوضع السلبي ، وتحرك (مونيه) من جديد ، وأدخل في هذه الذاتية ، العامل المفكر فيه ، منظما شرائحه الطبيعية ، لجعلها حلقات متسلسلة ، مشبهة تحليلات المخابر ، وغدا هذا التعسف شيئا فشيئا ، راسخا في فنه ، ومتوصلا ، في القسم الاخير من حياته ، وبالاستناد الى ضخامة المقاس ، وفي لوحات كانت بعد دراسات ، مرسومة في المحترف ، متوصلا الى فكرة لوحة (الصالون) ، وعاد (ديغا) ، الذي كان قد تلقى بعضا من دراسة أكاديمية ، وكان قد رسم ، قبل عام (١٨٧٠) محاولات ضئيلة النجاح عاد ، من ذلك ، أيضا ، الى (المقطعات) مضحيا بالجسم الانثوي ، في محاولة منه لاكتشاف أوضاع لم ترسم من قبل ، أوضاع عابرة شبيهة بشرائح الطبيعة التي صورها (مونيه) .

ولقد قاوم فنانان هذا الانجذاب ، وثابرا في التفكير في (اللوحة) وهما يصوران : انهما (مانيه ورونوار) ، فالمهم بالنسبة (لمانيه) ، هو التشكيل ، وهو لم يتردد، لانه غير خبير به البتة ، في استعارته جاهزا من بعض معلمي التصوير القدامى ، بعد اخفائه تحت قناع تنكير حديث ، وبعد جعل التقليد غير معروف ، حتى اللحظة التي كشف فيها النقاد ، وكنت بينهم ، خيوط اللعبة .

ولم يرتبك (رونوار) بهذه التحولات ، فهو أكثر

صراحة ، وصدقا ، وبساطة ، واستقامة ، لقد شكل مشاهد من شخصيتين أو من عدة شخصيات ، كان يلتمس صورها من المجتمع الذي يحيط به : أي من صور اليافطات الهندية ، أو الفتيات الطائشات ، أو حتى أحيانا من صور فندق (شاربانتيه) الاكثر رهافة ورقة ، وليس المنظر الطبيعي ، بالنسبة اليه سوى توابع ومكملات ، فهو يدافع عن تقاليد الوجه الانساني ، موضوع التصوير الخالد الذي يخضع له كل شيء ، وهو يعريه ، لكي يذهب الى أبعد في هذا الطريق ، ويؤكد أكثر مما فعل (سيزان) الذي كان يبغي العثور على « الغوص في الطبيعة » ، يؤكد على تفوق الجسم الانساني ورفعته ، فبعد ان ثار لاخفاق (مونيه) في عام (١٨٦٦) بلوحته (غداء مجد في الزوارق) المرسومة عام (١٨٨٠) عالج بجراة في عام ١٨٨٥ في لوحته (المستحمات الفارعات) ، موضوع التشكيل المركزي لدى كبار مصوري الماضي : « العاري » .

ولانه قد ارتبك قليلا أمام الوضع الجديد ، ولانه لم يكن قد اتبع تعليما كلاسيكيا ، فقد تصرف آنئذ كما فعل (مانيه) في عهد (عصير الخوخ المجفف) العظيم ، طالبا التشكيل لدى معلم كان في هذه المرة معلما في فن النحت انه (جيراردون)(٥) كان (رونوار) ، في الواقع ، قد فهم أن الرسم أساس التصوير نفسه ، ولوحظ ، في هذه المرحلة التي حددت بالمرحلة (الانغرية)(٦) ، والتي كان يسميها « طريقته الحادة الخشنة » انه قد أخفى ، في جفاف محيطه وحدوده ، شكلا كان دائما صريحا لديه ، وكانت هذه الفترة قصيرة الامد ، وغدت الصراحة بعدها أكثر وضوحا ، حتى اشرأبت في عهد (مدينة كاني البحرية) نحو نوع من اللاشكلي في تصوير الوجه الانساني ، فسيغدو (رونوار) في هذه الفترة ، انطباعيا بحق . فعارياته ، المنجزة نقلا عن نموذج سوقي مبتذل ، بعيد عن الاكاديمية ، ينبغي أن تقرأ ، وتدرس ، كنوع من المناظر الطبيعية ، المؤلفة من نوع من الطين الكوني ، الذي تلتمع فيه مواد العالم في تألقه الاول .

فهل يعزى هرب رونوار هنا ، من رسم المحيط ، الى الضنى الذي سببته امراض الروماتيزم لديه ؟ يظهر أن بدء المصور مهنته بالرسم ، وانتهاءه باللطخة ، من ثوابت تاريخ الفنون ، وليس هناك من فنان استطاع الهرب مما يمكن اعتباره قانونا : فالشباب يميل الى

---

(٥) نحات فرنسي مشهور (١٦٢٨ - ١٧١٥) يمثل كلاسيكية قصر فرساي الباذخة .

(٦) نسبة الى المصور المشهور (انغر) .



شابة تخرج للمرة الأولى

امرأة جزائرية





تفصيل من لوحة



المظلات

التحديد والوضوح وتعداد الاشكال ، والتجربة الكبرى تظهر أن الكل موجود في الكل ، وأن الصبا في أبولون(٧) . والشيخوخة في الاله بان(٨) . ثم أليس محيط اللوحة وهما معزوا لمرض حواسنا ؟ ان محيط اللوحة تحت مجهر اليكتروني ، يبدو ازدحاما للذرات .

ان نصر مصور المجدفين الحقيقي كان في احيائه ، بعكس التقاليد الفرنسية للتصوير المعتم ، براعة التصوير الشفاف كما مارسه كل من (تيسيان وروبنس) ، لقد عثر (دولاكروا) من جديد على الفتنة التامة ، الا أنه قد فقد ، من هذه المهنة الصعبة اليد ، لصالح فنه الذي غدا حرفة .

كان (رونوار) يخاف من التصوير بالعجينة ، ألم يكن يقول أمام أكوام لوحات (مانيه) : ان بامكاننا اشعال اعواد الكبريت منها ؟ ان أحدا لم يتمكن مثله من التعبير عن لب الجسد ، أو عن تموج الصيف الخالد ، فما الذي يتبقى ، ويا للأسف من سحر اللون هذا ؟ كان (رونوار) مثل زملائه ، ضحية استعمال الالوان التركيبية الاولى ، التي استطاع ، أثناء عمله الفني ، ان يتأكد من عدم استقرارها وثباتها، مما اظهر فوارق الوان لوحات الفترة الاخيرة من حياته ، واذا ما كان (بيسارو ومونيه ومانيه) ، الذين كانوا يرسمون بالمعجونة قد استطاعوا مقاومة هذه الهشاشة الاصيلة جدا ، فان (رونوار) قد استسلم لعقلية جمالية ما ، عقلية كانت ، ويا للأسف ، واسعة الانتشار عالميا ، أفلا يجب أن يمتلك التصوير مظهر القماشة المشمعة لكي تكون اللوحة جميلة في أعين بعض محافظي المتاحف والمرممين فيها ؟ ان قدرة هذه الدهانات الملمعة السحرية والمنضدة ، وهذه الطبقات اللونية الكثيفة لمادة (رونوار) التصويرية ، ان هذه

(٧) اله النور والفنون والنبوءات لدى اليونان .

(٨) اله الرعاة في الميتولوجيا الاغريقية ، ولد بساقي تيس وقرنه وشعره يمثل اجتماع الكلّ في واحد ، والحياة الشاملة .

القدرة لا تستطيع الا أن تعاني من هذه المعالجات الوحشية ، لذلك لم يتبق من اللوحات التي رسمها الا أشكال يابسة ، نزرة الدم .

فحين يغيب سحر التصوير ، يظهر ابتذال الموضوع ، ومنذ نصف قرن ، بدأ فناء لوحات رونوار ، وسيستمر هذا الفناء حتما ، حتى انقراض هذا اللون من الفن ، لقد احتفظت بعض لوحاته ، حتى اليوم ، بقدر من توازنها ، الذي يمكننا من الاحساس بجمالها وتذوقه ، فما الذي سيكون عليه الحال فيما بعد ، وهل سيكون بامكاننا بعد ذلك ، تأمل (رونوار) والاعجاب بفنه ؟ ان فناء لوحات (تيسيان) قد تم منذ مدة طويلة ، ونحن ، على الرغم من ذلك ، لا نزال حتى الآن ، نتملى لوحاته ، الا أن الذي عاش في فن (تيسيان) وخلد ، انما هو ما كان (ليوناردو دفنشي) قد سماه : « الموضوع العقلي » ، أي الفكرة التي تحملها كل لوحة .

رب أسرة مزرعة (الكوليت)

أصيب (رونوار) ، حوالي العام (١٩٠٠) وفي الوقت الذي بلغ فيه ذروة حرفته ، وكمال فنه ، بمرض عضال ، قدر عليه الا يفارقه أبدا ، فلقد اجتاحت نوبات من (الروماتيزم) أطرافه شيئا فشيئا ، الى الحد الذي صار فيه عاجزا ، الا أن ذلك لم يمنعه من التصوير والرسم ، ولقد قرر (رونوار) ، لكي يعني بنفسه ، أن يرتحل الى جنوبي فرانسا ، وبعد أن أقام فترة في (ماغانيوسك . وكانيه) استقر نهائيا في (كان Cagnes) عام (١٩٠٣) استأجر هناك ، طوال ست سنوات ، شقة واسعة ، سكن فيها مع أسرته ، وكانت هذه الشقة تقع في بناء كان يسمى (دار البريد) ، ثم أصبح اليوم (دار البلدية)(٩) .

كان رونوار يستمتع من نوافذ منزله برؤية تمتد بعيدا لتشمل المدينة وضواحيها ، كان يفيد من ذلك ليقدم ، غالبا ، المنازل ، وأزقة المدينة القديمة ، المحدودة بتدرج الهضاب البطيء فقط ، ولقد عرف (رونوار) ، في غالبية هذه المناظر الطبيعية ، وخاصة في مناطق مرتفعات (كان) ، كيف يعيد بدقة نور الجنوب ، والتماع هذه المنطقة الرائع ذا الالوان الحارة والشفافة التي كان جوار البحر القريب يعلي من شأنها ، ولم يكتف (رونوار) ، منذ وصوله الى (كان) باستيحاء المناظر والزهور التي كانت تحيط به ، بل انه غالبا ما استطاع ، في منزله ، ارواء شغفه بفن

(٩) نص مقالة (فرانسوا دولت) المنشورة في مجلة (لاؤيل) عدد شهر مايس ص ٣٦ — ٤١ .



مدام أونوريه

التصوير ، كان (رونوار) ينتمي مثل (فرو غونار ، وتيبولد ، وبيير بونار الاقرب منا) الى هذا النوع من الفنانين الذين يجدون الكثير من الجمال في محيطهم القريب ، الذين لم ينقطعوا أبدا عن الاعجاب به ، وترجمة هذا الاعجاب ، على اللوحة ، فرحا ونشوة كانوا يشعرون بهما ، ويمكننا القول ، دون أن نخشى الاتهام بالمبالغة أنه ليس هناك من كان أكثر احساسا بجو منزله ومحيطه من (رونوار) فلقد كانت زوجته ، وأولاده الثلاثة (بيير وجان وكلود) و (غابريلا) الفلاحة الشابة التي كانت مرتبطة بحياة الاسرة اليومية ارتباطا صميميا ، كان أولئكم جميعا ، بالنسبة اليه ، (موديلات) ثمينة ، نجدها اليوم في العديد من اللوحات ، والمنحوتات ، ورسوم قلم (الباستيل) ، ويحتل (كوكو) ابنه الاصغر ، المولود في الرابع من آب عام (١٩٠١) بين (موديلاته) ، مكانة مفضلة ، ذلك أن لفنان لم يحس ، من قبل ، بكثير من الفرح في تتبع ألعاب كائن صغير وبضحكاته ، مثلما شعر بتتبع حركات هذا الكائن الذي



في حديقة اللوكسمبورع

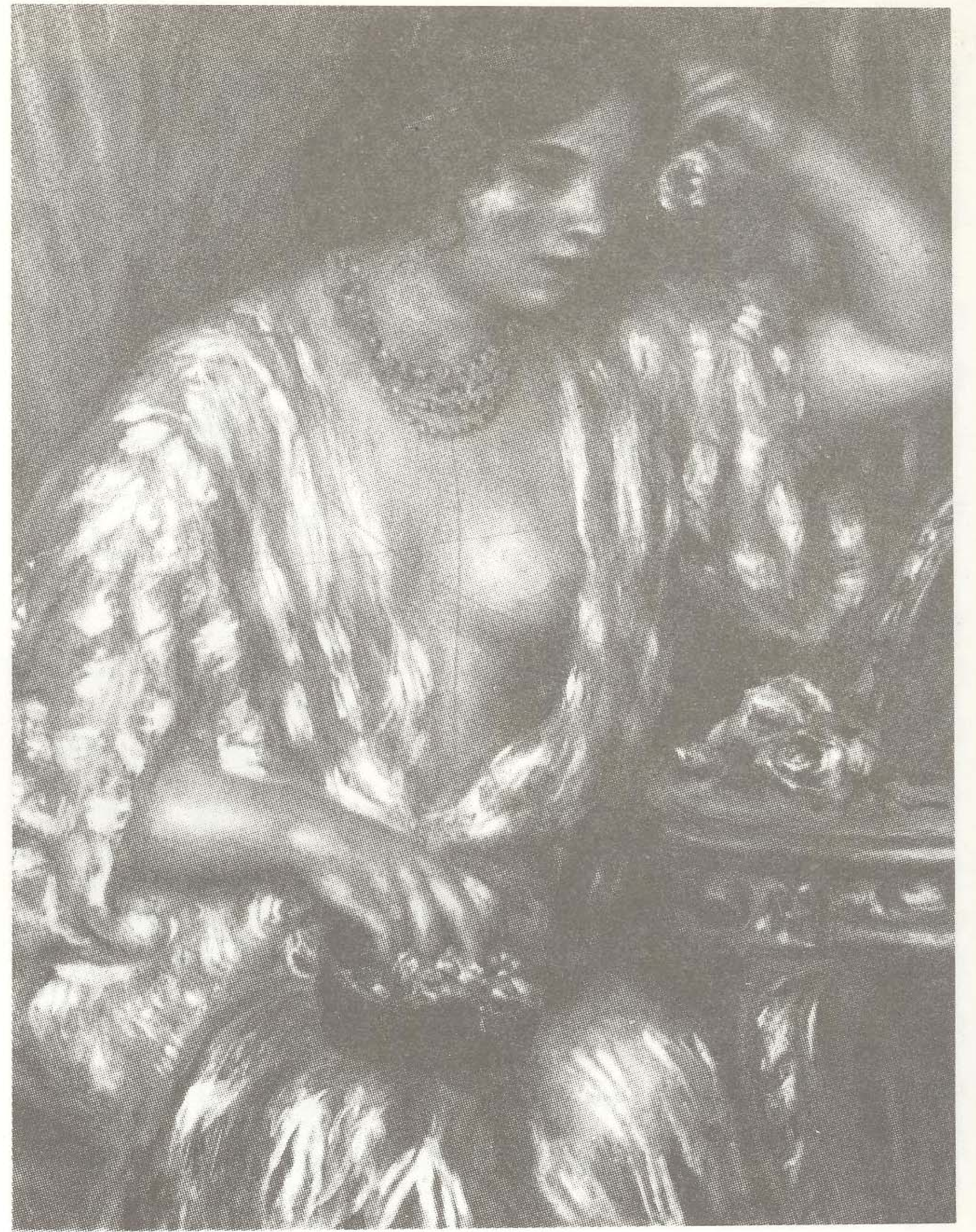
يكتشف الحياة يوما بعد يوم ، فالطريقة التي استوحى بها المصور اللون الجميل ، والشعر الطويل ، والجسد الممتلىء لابنه الاخير ، تسمح بتأكيد الظروف التي كان (رونوار) يسائل فيها نموذجه ، أسر (كلود رونوار)، ذات يوم ، (لميشيل روبيا) : (كان أبي يترك لي حرية كبيرة ، فلم يكن يفرض على الموديل أن يتسمر في موضعه ، وكان في مكنتي الجري في جميع الاتجاهات، الا انه كان علي احيانا ان اثبت في مكاني مدة ثلاث دقائق، كنت ، في الحقيقة ، نموذج الوقت الضائع ، فلقد كان لابي ، بصورة عامة ، نماذج محترفه الخاص ، حيث كان يبدأ جلسات رسم لمنظر طبيعي ، أما أنا فقد كنت أتخذ موضوع تجارب صغيرة ، و (موديلات) غير محددة (كالمهرج الاحمر) .

وكان (رونوار) أحيانا يهجر محترفه ، ويجب ان يحمل في عربة قديمة يقودها (بابنسيتين) حتى المكان المسمى (الكوليت) ، غير بعيد عن مدينة (كان) كانت شجيرات هذا المنتجع العتيقة ، والفرجات المتمعة بين الاشجار ، والمطلة على راس (أنتيب) ، أو على سلسلة جبال (استريل) مشجرة ، وهناك كان يفرس حاملة الوانه في الحديقة المهملة ، ولقد قص علينا (كلود رونوار) ، في ذكريات حية جدا « كيف كانت والدته تفيد من خطر يخيم على (الكوليت) لتنتزع من (رونوار) الاذن بشرائها ، فهذه الملكية الجميلة، التي تبلغ مساحتها عدة هكتارات ، كان يملكها أفراد من مدينة (كان)، وأتى (فرديناند دوكونشي)، صديق رونوار ،ذات يوم من عام (١٩٠٧) ليخبر أسرتي انه قد علم من كاتب العدل ان تاجر خشب قد حصل على حق قطع أشجار الزيتون ، كان هذا الصديق يساوم ، لحسن الحظ ، الا أن ما قاله قد سمح لوالدتي بتحقيق ما كانت قد همست اليه من قبل » .

ولما لم تكن (الكوليت) تتضمن سوى مزرعة قديمة ، وأشجار للزيتون ، فقد شيد فيها منزل من الحجر ، في طابقه الارضي بهو وغرفة طعام ، وفي طابقه الاول غرف للنوم ومحترف جميل .

ان استقرار (رونوار) النهائي في جنوبي (فرانسا) يمكن أن يعتبر ضمن أحداث حياة الفنان الهامة ،فلقد اكتشف (رونوار) في (الكوت دازور) طبيعة منسقة وغنية في آن ، طبيعة لم يتعب فيها ، أو يمل منها، لقد وجد ، حتى نهاية حياته في بستان (الكوليت) ينبوع استيحاء ثري طري عذب ، ولقد صور ، بعد عام (١٩٠٧) الى جانب العديد من صور أولاده النصفية ، الاصدقاء ، والمريدين ، والتجار ،وهواة جمع التحف الفنية أيضا ، اولئكم الذين كان وجودهم معتادا في (الكوليت) أو في شقته الكائنة في شارع (روش شوآر) ، كان بينهم زوجة طبيبة الخاص (الدكتور برا) وأولاده ، و (بول دوران ، وامبرواز فوبار) ،أو الاخوان (جوس وغاستون برانهام جون)، وكان بينهم أيضا (جان بادو) الفاتنة التي تركت في نفس معلمها مجموعة من الذكريات الحية ، وكان هناك معجبون مثل (موريس غانفان) الصناعي خريج المدرسة المركزية ، والقادم للاعتزال في الجنوب ،أو (مدام تيرنوسين) التي استولت على قلبها عاطفة حقيقة من الوله بنتاج سيد (الكوليت) .

الا ان (رونوار) كان يفضل ، بالتأكيد ، الى جانب نماذج المصادفة هؤلاء صبايا (بيال) و (نيس) أو (مانتون) ، اولئكن اللواتي كان جلدهن يحسن تلقي النور ، واللائي كن يأتين ليقفن ، بصورة منتظمة، في محترف الفنان ، او في الهواء الطلق . وسواء اكان اسم النموذج (كابرييلا رونار) او (مارلين برونو) أو (هيلين بيلوسن) او (جوزفين غاستو)او (اندريه هيسلينغ الملقبة بريديه ، والتي ستغدو في عام (١٩٢٠) زوجة جان رونوار الاولى) فاننا في العديد من لوحاته عن (المستحمات) أو (الفسالات) تمثل هذه الاعمال ، بألوانها المكثفة ، وبالتناغم بين الحمرة والزرقة فيها ، ذروة محاولات (رونوار) في ميدان تصوير الوجه الانساني ، فلم يكن هناك ما



امرأة تسرح شعرها



أليس

يبدو ، بالنسبة للفنان ، غنيا وباذخا ، وطافحا بالحياة ، مثل هذه الصور التي تبرز الاجسام اللدنة، والممتلئة لهاته (الفينوسات المظفرات) ، كان على الدم ان يجري في الوجوه ، والاذرع ، والايدي ، حتى يعطي الانطباع بأنها حمر لانها قد غسلت كثيرا ،كان (رونوار) يعلن ان (تصوير ايدي النساء جميل ،شرط ان تكون الايدي التي تسلم نفسها لاعمال المنزل) .

واقبلت حرب عام (١٩١٤) لتقطع فجاة حياة (الكوليت) الهادئة والمنتجة ، واستدعي ولدا (رونوار) الى الخدمة ، وارسلا الى الجبهة، وعلم الفنان وزوجه ، بعد اسابيع من القلق ، أمضياها في ترقب الاخبار ، أن (بيير وجان) قد اصيبا . اصابة بالغة . وأسرعت (ألين) الى (كاكاسون) ثم الى (جيرار دميه) حيث كان ولداها يعالجان ، وعادت من هذه الرحلة الصعبة ، خلال فرانسا المضطربة، مطمئنة الى حالة المريضين العزيزين ، الا أنها عادت تعبة ، مشتتة البال ، بسبب ماكانت قد شاهدت. وهكذا سقطت طريحة الفراش بعد وصولها الى (كان) ، ولقد نقلها زوجها الى عيادة في (نيس) في محاولة لانقاذها ، الا ان صحتها كانت قد ساءت كثيرا، فما لبثت أن توفيت في الثامن والعشرين من حزيران من عام (١٩١٥) .

ولم يعش (رونوار) بعد ذلك ، لقد تمكن في آب من عام (١٩١٩) من الاستقرار بباريس ، بعد اقامة في (ايسوا) وفي باريس فرح كثيرا ، عندما رأى لوحة صورة (مدام شاربانتيه) النصفية معروضة في (صالة لاكاز) من متحف اللوفر ، أما وقد استقبل بكل مظاهر التقدير والاحترام ، فانه قد طيف به ، من صالة الى صالة ، على مقعد متحرك ، « كأنه بابا فن التصوير » ، واستطاع أن يتأمل ، كما يشاء ، لوحة (اعراس قانا) (١٠) معروضة على متكأ لوحات ، وكان ذلك آخر ربيع له في باريس .

وانكب (رونوار) بعد عودته الى (كان) ، على العمل ، الا أن بردا أصابه وهو يرسم في حديقة (الكوليت) واحس فجأة في الاول من كانون الاول من عام (١٩١٩) ، وبعد أن توضع أمام تمثال (مارسيل جيمون) ، الذي كان ينحت له تمثاله النصفي ، وبعد أن تحاور مع (امبرواز نولار) ، ومع (فيليكس فينون) مستشار احد الصالات الفنية ، أحس فجأة،

(١٠) مدينة في الجليل حول فيها المسيح الماء الى نبيذ .



إمرأة ومرآة



مرأة ترضع طفلها

بعد هذا كله ، بأنه محموم ، وانه قد فقد قواه .

ولقد سجل (فينون) الوفي ، الذي شهد لحظات المصور الاخيرة ، انه « كان قد بدأ لوحة طبيعة صامتة صغيرة فيها تفاحتان، ثم كانت مرحلة الاحتضار كان هناك طبيبان من نيس يعنيان به هما (الدكتور برا الجراح ، ودانيل) ، وكان هذا الاخير لا يزال بجانبه في منتصف الليل ، وقبل ساعتين من وفاته ، كان هذا الطبيب قد اصطاد دجاجتين بريتين ، وكان قد قص على مريضه حكاية هذا الانتصار ، وعاد هذان الطائران ، في هذيان الاحتضار بعناد ، مع افكار التصوير آخر اهتمامات الفنان ، قال (اعطوني حاملة الواني ، هاتان الدجاجتان ، ادر الى اليسار رأس هذه الدجاجة ، اعيدوا الي حاملة الواني ، لا استطيع رسم هذا المنقار ، الي بالالوان سريعا ، غيروا مكان هذه الدجاجات ..) ومات في الساعة الثانية صباحا من يوم الاربعاء الثالث من كانون الاول . »

بين (بيرت موريزو) و (بيير أوغست رونوار)

ولدت (بيرت موريزو) في (بورج) في الرابع من شهر كانون الثاني من عام (١٨٤١) ولقد عين والدها (تيبوس موريزو) حاكما لاحدى المقاطعات الفرنسية، في نيسان من العام نفسه ، لذلك قضت ابنته (بيرت) في (ليموج) سبع السنوات الاوليات من طفولتها ، ولقد شهدت عينا (بيير – أوغست رونوار) النور في الخامس عشر من شهر حزيران من عام (١٨٤١) في مكان غير بعيد عن مقر الحاكم القديم ، ولانه ابن اسرة من مدينة (ليموج) ، فقد أمضى ، هو ايضا فترة شبابه الاولى في هذه المدينة (١١)

(١١) نص المقالة التي نشرتها (ديلفين مونتالان) في مجلة (لويك) عدد شهر مايس (١٩٨٥) ص ٤٢ وما بعد .

ولقد كان غريبا قدر هذين المصورين ، اللذين سيلتقيان فيما بعد ، بفضل فنهما وبفضل المعارض الانطباعية التي نظماها معا .

قال (رونوار) : [يجب علي أن أقول : ان السيدة (موريزو) كانت واحدة من أقوى الصدقات التي عرفتها ، انني اذكر الامسيات التي قضيتها لديها مع (مالارمية) الذي كنت اسعد كثيرا رؤيته والاجتماع به .]

وان من الصعوبة بمكان تحديد بدايات الصداقة بين (اوغست رونوار) و (بيرت موريزو) بدقة ، الا انه يبدو ان علاقاتهما تتلخص في سنوات الجماعة الانطباعية الاولى (١٨٧٤ ـ ١٨٨٥) ، بتبادل بطاقات تتعلق بتنظيم معارض .

تلقت (بيرت موريزو) في ربيع عام (١٨٧٧) رسالة وقعها (غابو بوت) و (رونوار) تتعلق بموضوع المعرض الانطباعي (الثالث) كانت الرسالة تقول : [سيدتي ، نسارع باعلامك أننا قد استأجرنا ، من اجل معرضنا ، شقة في (٦ ـ شارع لوبو لوتيه) ، اننا لنسعد حين نفكر انك ستشاركين ، كالعادة فيه]

وكان عليهما أن ينتظرا تاريخ السادس من شباط عام (١٨٨٦) حتى تقوم بينهما معرفة أوسع وأعمق . ولقد روت (بيرت) في في دفتر مذكرات شخصية لها قصة زيارتها (لرونوار) ، كانت ملاحظات مصور ، فلقد بدأ انها تأملت الصور ، وتحدثت عنهما اكثر مما لاحظت الشخصية التي صورتها ، وقالت : [انه **رسام من طراز متقدم ، انا اعتقد انه لا يمكن الذهاب بعيدا في اداء الشكل ، لقد سحرني رسما امراتين عاريتين متجهتين الى الجسر ، مثلما سحرتني صور (انفر)]**

ثم غدت العلاقات بين المصوريين ، بدءا من خريف عام (١٨٨٦) اكثر تتابعا واتصالا ، ذلك أن (بيرت موريزو) كانت تقيم ، لتسلية زوجها (اوجين مانيه) الذي اصيب بمرض بعد اقامته في (جيرس) حفلات عشاء اسبوعية ، وفي الخميس من كل اسبوع ، كانت تولم ، في شقتها (بشارع فيلجوست) وليمة يدعى اليها كل من (مالارميه ، ورونوار ، وديغا ، ومونيه) .

وغدا (بيير رونوار) و (بيرت موريزو) صديقين حميمين ، يتبادلان عددا غزيرا من الرسائل .

ولقد طلب الزوجان (مانيه) ، في مفتتح عام (١٨٨٧) الى رونوار أن يرسم لابنتهما صورة نصفية ، فجلست (جولي) أمامه في ثوب مطرز ، وهي تحمل قطة على ركبتيها ، وكان على الرسامين ، من ثم أن يلتقيا غالبا ، وكان (رونوار) يتناول طعام الغداء لدى الاسرة في فترات الراحة بين جلسات الرسم .


غابرييلا

وقررت (بيرت موريزو) و (أوجين مانيه) في العام التالي أن يقضيا الخريف في قرية (سيميه) ، الواقعة في المرتفعات المطلة على (نيس) ، فاستأجرا منزلا جميلا على الطراز الايطالي ، ثم دعوا (رونوار) لزيارتهما ، ولقضاء بعض الوقت عندهما ، الا أن الفنان كان في ذلك الوقت في (سامبانيا) يرسم ، كما تشهد بذلك هذه الرسالة : ـ [اخاطبكما معا ، أيها الصديقان ، واعتذر عن تأخر جوابي لانني بدات رسوما فلاحية للهرب من نماذج باريس التي أصبحت غالية الاجر ، يشرح لكما هذا تأخري ، فأنا لا أملك ما اجيبكما به ، بيتكما الابيض وزهر شجرة البرتقال يغريانني معا بالمجيء ، والشمس أيضا خاصة ، الا انني لا أستطيع أن اجيب بنعم ، ان الرغبة في المجيء لا تعوزني ، الا أن علي أن أرسم (الغسالات) ثم ارحل، واذا ما انتهت هذه الاعمال المعقدة ، كما ارغب ، فسأحاول أوائل شهر كانون الثاني أن أجيء لرؤية



بيرت موريسو



بيرت موريسو

المنزل الابيض ، والاصدقاء الذين يقطنونه

ولم يستطع المصور أن يأتي الى (سيميه) على الرغم من وعوده ، وأفادت (بيرت موريزو) بدورها من المنطقة لترسم ، كما تهوى ، رسوما فلاحية ، كتبت الى اختها (ايرما) : ـ [هذه المنطقة جميلة في عين من يتأملها ، انني أعمل ، وأرسم أشجار الصبر والبرتقال، والزيتون ، وكل أنواع النبات الغريب الذي يصعب رسمه .] .

ثم لا نعثر ، أثناء عام (١٨٨٩ ـ ١٨٩٠) ، على اية رسائل متبادلة بين (رونوار وبيرت) ، الا اننا نعرف أن (رونوار) قد أمضى بضعة أسابيع مع الزوجـه (مانيـه) ، في وادي (السين) ، حيث استأجرت الاسرة منزلا ، فلقد كتبت (بيرت موريزو)، في رسالة موجهة الى (مالارميه) تقول : « لقد أمضى الصديق (رونوار) معنا عدة أسابيع » .

ثم عاد في الصيف التالي لرؤية أصدقائه في (ميزي) مصطحبا زوجته وابنه ، ولقد ألمحت بيرت الى هذه الزيارة في رسالة الى صديقها (مالارميه) . ـ [لم أر مونيه ، أما (رونوار) فقد التقيته لبعض الوقت مع أسرته، وسأحدثك فيما بعد حديث عن هذا اللقاء].

كانت دهشة الاسرة (مانيه) في الواقع ، بالغة (فرونوار) الذي لم يقدم زوجه ولا ابنه ، أبدا لصديقيه ، قد وصل فجأة ولم يعرف بهما بالطبع .

ولقد اعتذر (رونوار) ، بعد هذه الاقامة ، لعدم استطاعته العودة ، وقال في الرسالة نفسها مخاطبا (بيرت) ـ [انهي ، خاصة ، رسم لوحة شجرات الكرز] ، كانت (بيرت) في الواقع ، قد بدأت العمل في تشكيل يمثل ابنتها وابنة أختها ، وهما تقطفان الكرز ، ولقد تطلبت هذه اللوحة العديد من الدراسات والتجارب ، وفي أشكال مختلفة . تؤلف مقدارا من

العمل جديرا بالتقدير حقا .

وما ان عادت (بيرت) الى باريس ، حتى استأنفت ولائم عشائها الاسبوعية ، وغدا (رونوار) الان صديق الاسرة الحميم ، الا ان حالة (أوجين مانيه) الصحية قد ساءت ، فأسرت (بيرت) الى أصدقائها بقلقها كتبت الى (مالارميه) تقول - [الطقس بغيض ، واوجين ينهض هزيلا جدا ، الى حد انه لا يتمكن من الجلوس الى المائدة] .

ومات (أوجين مانيه) في الثالث عشر من نيسان عام (١٨٩٢) وغدا (ستيفان مالارميه) الصديق الذي عوض جولي عن والدها ، وتعزت (بيرتموريزو) عن الالم بالعمل ، وبالحب الذي تكنه لابنتها ، ثم نظمت معرضها الاول الخاص في رواق بوسو وفالادان من الخامس والعشرين من مايس الى الثامن عشر من حزيران من عام (١٨٩٢) وهو المعرض الذي كتب رونوار عنه : [صديقك سعيد كل السعادة حين يقول لك : ان الفشل الذي كنت تخشينه ، قد فشل ، لقد نجح المعرض وبيعت لوحات منه ، خلاصة الامر ، الجميع مسرورون ، وأنا بدوري أهنئك] ، ولقد هنأها جميع أصدقائها ، وكان النقد شديد الحماسة تجاه فنها .

وتبادلت (بيرت موريزو) مع (بيير رونوار) رسائل ، وكان بريدهما وسائل شكر ، ودعوات ، ونصائح بالسفر ، وكان (رونوار) دائما ضيفا معتادا في بيت (مانيه) ، ولقد أولم هو نفسه بعضا من حفلات العشاء .

كتب اليها في رسالة : [سيزورني الاربعاء القادم (مالارميه) في (مونمارتر) . فاذا لم يكن الصعود متعبا لك ، في المساء ، فأنا أعتقد أنه سيكون سعيدا جدا بلقائك ، لم أتحدث عن جولي اللبقة والمحبوبة ،

بيرت وجولي



جولي مانيه





جولي مانيه



شجرة الكرز

انها ستكون معك بالطبع ، وأعتقد أن (مالارميه) سيصحب ابنته ، اريد دعوة (ديغا) ، وأعترف بأني لا أجرؤ على ذلك] .

كانت (جولي مانيه) في الواقع مدعوة دائما ، وكانت تحضر غالبا اجتماعات المصورين ، ولقد قرر (رونوار) ان يرسم لها صورة نصفية ، ثم أجلس الام وابنتها في محترفه بشارع (تورلاغ) ، كان الفنانان يلتقيان في هذه الفترة يوميا ، وكانت الاسرتان تلتقيان في ساعة الغداء .

ولقد دعت (بيرت) ، التي كانت في (بروتانيا) في صيف عام (١٨٩٤) مع ابنتها وبنات أختها ، (رونوار) الى اللحاق بهن ، ولقد اعتذر المصور مرة اخرى عن قبول الدعوة بلطف ، وتلقت (بيرت) رسالة مستعجلة من (رونوار) ، فيها : انقل لك خبرا مضحكا ، انه مولد طفل ثان لي سميته (جان) ، الام والطفل بحالة صحية جيدة ، تحياتي للفاتنة (جولي) ولامها التي لا تقل عنها فتنة وعذوبة] .

وغادر (رونوار) في عام (١٨٩٥) باريس ، وسافر الى جنوب فرانسا ، ومن هناك دعا (بيرت) لزيارته ، الا أن جولي ، ويا للاسف ، كانت مريضة ، ولقد أصيب الام ، وهي تعني بها ، بحمى قضت عليها في بضعة أيام .

كانت (بيرت موريزو) قد عينت (مالارميه) وصيا على ابنتها ، وانضم (رونوار) الى مجلس الوصاية على الاسرة ، وضاعف من حدبه على (جولي مانيه) ، كان قلقا على صحتها ، وكانت تسافر معه في رحلاته ، التي كان يعني بها فيها عنايته بأولاده .

ولقد تابعت (جولي مانيه) ، بعد بضع سنوات من موت والدتها اقامة حفلات العشاء التي كانت تقيمها في المحترف القديم الكائن في شارع (فيلجوست) ، تلك الحفلات التي كانت حبيبة الى أبويها ، وكان (رونوار) دائما بين ضيوفها .

كانت النصائح الفنية ، في البريد الغزير المتبادل بين المصورين نادرة ، فلم يكن (رونوار) ولا (بيرت



شجرة الكرز



شجرة الكرز

موريزو) يلمحان الى اكتشافاتهما التقنية ، ولا الى الاعمال التي تخرج من حاملتي ألوانهما ، لذلك كان من الصعوبة بمكان ، تحديد أفكارهما المتبادلة في ميدان التصوير .

كان كشف حساب (بيرت موريزو) الفني شخصيا على الدوام ، بين عامي (١٨٧٩) و (١٨٨٩) ، أي في أثناء تكوينها ونضجها الفني ، فلقد اتبعت ، بخلاف (رونوار) ، وبقية المصورين الانطباعيين ، طريق تطورها الخاص بها ، لذلك كانت لطخاتها التي تتناغم على اللوحة ، وألوانها التي لا تنتمي الا اليها ، لا تشير البتة الى تأثير (رونوار) .

والربما اقتربت طريقتها منه ، عندما اعتمدت ، في سنوات عمرها الاخيرة ، زخرفات ونقوشا لدنة ، وضربات فرشاة متطاولة .

ان الشيء الثابت لنا ، أن تقنية كل من الفنانين لم يكن لها تأثير على الاخر ، كان اختيار الموضوعات ، أي روح لوحاتهما ، هو الشيء الوحيد الذي كان يقارب بين نتاجيهما .

لوحة ((شجرة كرز)) قرية ميزي

تكتسب لوحة ((شجرة الكرز)) أهمية خاصة في نتاج (بيرت موريزو) ، اننا نعني بها ـ مع لوحة البيانو التي نفذت بعد ثلاث سنوات ـ واحدة من النشكيلات التي عملت فيها الفنانة مطولا ، فبالاضافة الى ثلاث نسخ بالالوان الزيتية ، يمكننا احصاء ما لا يقل عن ثماني عشرة دراسة مهدت لهذه اللوحة ، ورسمت بالزيت ، والباستيل ، والالوان المائية ، وأقلام الرصاص الملونة ، والطبشور الاحمر ، وهباب الرصاص (١٢) .

أقامت (بيرت موريزو) وزوجها (أوجين مانيه)

(١٢) نص المقالة التي كتبها (الان كليريه) للملف (رونوار) الذي نشرته مجلة لاويل في عدد شهر مايس من علم ١٨٩٥ ، ص ٤٨ وما بعد .



بيرت وجولي

من ربيع عام (١٨٩١) الى خريفه ، وللمرة الثانية في (ميزي Mazé) القرية الصغيرة التي تقع بين (مولان ومانت) ، لقد استأجر فيها منزل (بوليتر) ، الذي حولت سدته الى مرسم في العام السابق ، وهناك ، في حديقة المنزل ، المطلة على وادي السين رسمت تشكيلها ، مستعينة برسم بسيط أنجزته بالقلم الملون ، نقلا عن اوضع اتخذته (ابنتها وابنة اختها) ، فهاهنا تقدم (جولي مانيه) واقفة على على السلم ، بينما ترفع (جانين غوبيار) يدها ممسكة بسلة ، ثم تتالت سلسلة من الدراسات التي كانت احداها تصور ، بالباستيل ، السلم وحده بين اغصان شجرة الكرز ، وتوضح البناء الهرمي للعمل ، ثم باشرت الفنانة أخيرا ، بالزيت رسما أوليا ، أنجز نقلا عن الطبيعة في حديقة قرية (ميزي) ، ولقد نفذت (بيرت موريزو) نسختها الكبيرة الاولى التي نستطيع وصفها باللوحة الوسيطة ، ثم نسخة أخرى غدت نهائية ، ولقد أفادت ، خلال هذا الانضاج الطويل للعمل ، من نصائح (رونوار) ، الذي أقام أثناء صيف عام (١٨٩١) في (ميزي) ، والذي كتب اليها ، غداة عودته الى باريس في السابع عشر من آب : ـ [لقد بدأت النظر في دراساتي ، واعتقد أنها جيدة ، لقد تركتك تعملين ، استمري ، وأنجزي لوحة « أشجار الكرز » خاصة ، تلك التي سأراها في رواق (ساحة مارس) ، فلتحاولي أن تصنعي المزيد منها ، ويجب عرضها ، أتمنى لك النجاح ، حيي عني أجمل تحية الفتيات الشابات ، ومانيه] .

أما النسخة الثانية من اللوحة فقد رسمت في « صالون مرسم شارع فيلجوست » ، أثناء شتاء عام ١٨٩١ ـ ١٨٩٢ ، بعد أن استبدلت (جولي مانيه) بنموذج محترف ، ثم أنجزت الفنانة العمل ، بعد وفاة زوجها (الذي مات في نيسان من عام ١٨٩٢) في مرسم شارع (ويبر) في عامي (١٨٩٢ ـ ١٨٩٣) ، وكان (جانين فور مانوار) النموذج الذي توضع على السلم .

تنتمي لوحة « شجرة الكرز » الى طريقة (بيرت موريزو) التي رسمت بموجبها بين سنتي (١٨٩٠) و (١٨٩٥) فهاهنا ، بخلاف الفترة السابقة ، لم يستول الجو العام ، الحاضر دائما على العمل ، واللطخة ، على الرغم من أنها لا تزال انطباعية ، لينة محددة الشكل ، ومشيرة اليه ، ولقد ظهر محيط اللوحة من جديد ، معطيا التشكيل مزيدا من الوزن والثبات .

كونستابل

جوزيه غات
ترجمة: شيرين ايبش



كونستابل - بريشته

حياته :

ولد جون (كونستابل) في (١١) حزيران عام (١٧٧٦) في قرية (ايست برغولت) في سافولك ، وهي احدى أغنى واخصب الأراضي الزراعية في انكلترا ، لطالما ما كان جمال هذه القرية مصدر بهجة للفنان ، ولقد قال مرة انه بسبب قوة انطباعاته الأولى عن هذا الجزء من البلاد ، أصبح رساماً ، وكان والده ثرياً يمتلك طاحونة في (ديدها فيل) وأراد أن يتبع ولده تقاليد العائلة ، ولكن أمام اصرار (كونستابل) أن يصبح فناناً ـ مع أنه لم يظهر في تلك المرحلة نجاحاً ملحوظاً ـ سمح له والده أخيرا بالذهاب الى (لندن) والانتساب الى (الاكاديمية الملكية) سنة (١٧٩٩) وهنا ، وتحت اشراف الرسام (جوزيف فارينغتون) تعلم (كونستابل) دقائق أسلوب (ريشارد ويلسون) .

والحدث الأهم في تلك الفترة كان تعرفه بالسير (جورج بومونت) وهو رسام هاو ، وجامع الأعمال فنية ، ولقد عرض أمام (كونستابل) لوحاته الشهيرة من مجموعة (روبنز) و (ريسدايل) ، ولوحة لكلود (هاجر والملاك) ، ولقد كان لكلود تأثير واضح على تطور تصويره ، وخاصة فيما يتعلق بتشكيل اللوحة ، أعار (بومونت) كونستابل بعض المائيات التي يملكها لجريتين واقترح عليه أن ينقلها بغرض التمرين ، (ومن خلال هذا الاتصال المباشر مع عمل (جرتين) ، طور (كونستابل) طريقة رسم المناظر بشكل واسع : تلك الطريقة التي ظهرت لأول مرة عام ١٨٠٩) ، والتمرين الآخر كان في رسم نسخة دقيقة عن لوحة (ريسدايل والتي استطاع شراءها بمساعدة (ريشارد ريناغل) الفنان الذي شاركه المعيشة في (لندن) .

وجميع هذه الظروف اجتمعت ، بالاضافة الى الميل الفطري فقط ، متتبعا اما الوجهة الكلاسيكية (كلود) و (بوسان) و (دوغيه) أو الفن الهولندي أو الفنلندي (روبنز) و (ريسدايل) ، والفنانون الانكليز الذين أثروا على أعماله الأولى هم (ريشارد ويلسون) و (ستوبرنر) و (غينسبورو)

[أعتقد بأني أرى تأثير (غينسبورو) في ظل مشهد طبيعي] وهذا ما كتبه عام (١٧٩٩) من (ايبسوتش) .

وفي عام (١٨٠١) أمضى (كونستابل) فترة يجوب بلاده فيها ، ويتبع تمريناً كان يقوم به في ذلك الوقت الفنانون جميعا ، زار (دير بيشاير) مرات عديدة ، وعاد بعدد من (المائيات) وفي عام (١٨٠٢) اشترك ولاول مرة في معرض (الاكاديمية الملكية) . وفي السنة التالية سافر بحرا من لندن الى ديل ، حيث رسم بعض المناظر البحرية .

ومع أن الاجازة الاولى التي حصل عليها كانت لمنظر طبيعي ، فلم يقتصر عمل الفنان على رسم (المناظر الطبيعية) ، وخاصة خلال السنوات الاولى من عمله ، وذلك لان هذا النوع من الرسم لم يكن رابحا آنذاك ، كان يترتب عليه أن يأخذ تفويضا بنقل لوحات (لرينولدز) وأن ينجز أعمالا دينية (قسما المذبح للكنيسة برانثام) ، وصور وجوه مستوحاة من (رينولدز) و (لورانس) وهذه أظهرت مهارته اليدوية ، وكانت تعويضا كبيرا له .

وفي سن الثلاثين ، عندما زار (كونستابل) منطقة البحيرات ، أصابته كآبة من مشاهدة الثلوج تغطي الجبال ، فتحول اتجاه رسمه مباشرة نحو المناظر الطبيعية ذات الانسجام الهادىء ، وفي الوقت الذي وجد (تورنر) الثلوج مصدرا دائما لوحيه في كل أعماله، ركز (كونستابل) اهتمامه على (المناظر المنسجمة) و (الجميلة) للاماكن المألوفة لديه : (هامستد) و (ساليزبوري) و (سافولك) و (برايتون) .

وكان (كونستابل) مقتنعا بأن الموهبة الحقة لا تكمن في مشاهدة أماكن جديدة وجمع انطباعات غير اعتيادية ، بقدر ما تظهر في الدراسة العميقة ، والدؤوبة للطبيعة ، مع احترام عميق للقيم الموجودة فيها ، وبعد ذلك بقليل ، نحى شعر (وردزوورث) منحى مشابها نحو الطبيعة .

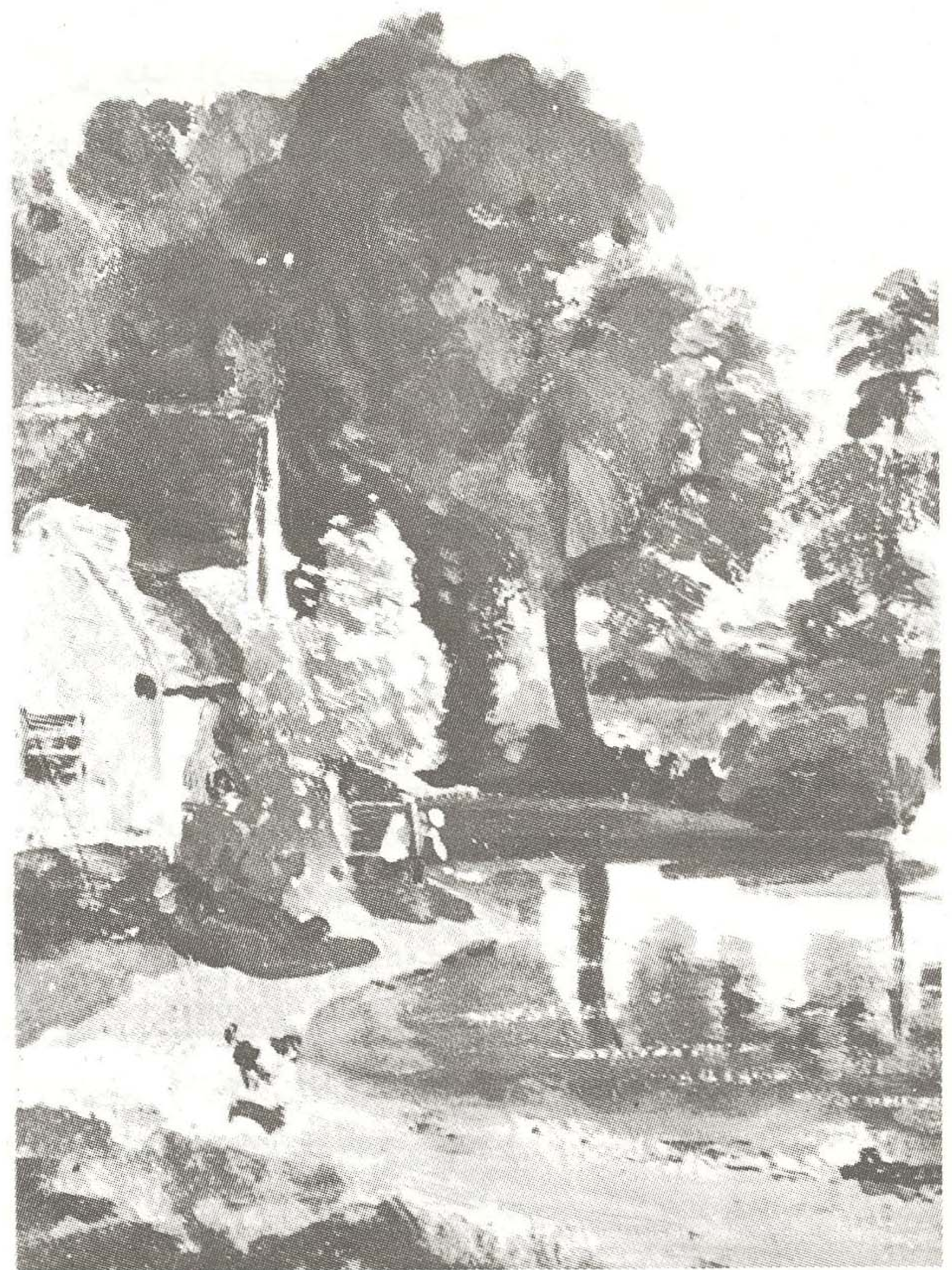
في عام (١٨٠٩) وفي سن الثالثة والثلاثين ، التقى (كونستابل) حفيدة رئيس جامعة (ايست برغولت) وتدعى (ماريا بنكل) فوقع في حبها ، ولكن معارضة أبويها بعنف لفكرة الزواج ، نظرا لمركزهم الاجتماعي ، الذي يفوق مركز ابن (صاحب الطاحون) ، جعلته يعتكف في بلده ليكرس نفسه بشكل كامل للوحاته محاولا نسيان خيبة أمله ، وقام أيضا بتزيين كتابين بالمائيات والرسومات التي رجع اليها لاحقا ، ولم يستطع الزواج من (ماريا) الا بعد أن توفي والدها ، وتلا ذلك (١٢ سنة) من النجاح والنشاط الابداعي ، في عام (١٨١١) حل (كونستابل) ضيفا على أسقف (ساليز بوري) وكون صداقة متينة مع ابن أخ الاسقف (جون فيشر) ولقد أمضى كونستابل فترة شهر العسل في منزل (جون فيشر) في (أوزمنفتون دورست) ، وهنا رسم اللوحات الاولى التي تمثل (المناظر البحرية) ، بما في ذلك لوحته الشهيرة (خليج ويموث) .

ومنذ عام (١٨١٧) وما تلاه ، كان ينجز في كل عام عملا واسعا لمعرض الاكاديمية الملكية ، وفي عام (١٨١٩) وحتى عام (١٨٢٥) ، كانت الفترة الاكثر ابداعا في حياته الفنية ، انتخب (كونستابل) عضوا مساعدا بعد عرض لوحته (الحصان الابيض) ، التي وصفها بأنها كانت واحدة من أكثر أعماله نجاحا . ولكنه



الربيع شرقي - برغولت

ويلي لوت





لم ينتخب للاكاديمية حتى بلغ سن الخامسة والثلاثين، وبعد ذلك ، لم يفت الرئيس (السير توماس لورانس) ان ينوه بأن الفنان الذي يرسم (المناظر الطبيعية) يجب أن يعتبر نفسه محظوظا ، لكونه أعطي أفضلية تفوق فنانين أكثر موهبة واستحقاقا ، والحقيقة المعروفة تماما هي أن (كونستابل) لم يشرك أعماله التي عبرت عن أحاسيسه العميقة في المعارض الرسمية ، آملا بذلك أن يكون عند حسن ظن العامة والنقاد ، ووجد عدد من لوحاته مكررة على نسختين ، المخطط الذي كان يعتبره (ابداعه الحقيقي) والعمل المنتهي الذي كان يعد ليشترك في المعارض ، وكان النجاح العالمي الاول الذي حصل عليه (كونستابل) في فرنسا ، في صالون باريس عام (١٨٢٤) في معرض نظم بدعوة من (بوننغتون) وحازت أعمال (كونستابل) على الاعجاب ، (منحه الملك شارل العاشر ميدالية ذهبية) وأصبح مصدر الهام عدد من الفنانين الفرنسيين المعاصرين له ، بما فيهم (دولاكروا) ـ الذي قيل انه أعاد رسم (مذبحة شيو) بعد أن شاهد عمل كونستابل ، وكذلك الفنانون اللاحقون كبيسارو .

وفضلا عن نجاح (كونستابل) أصبح الآن أحد أهم المؤثرين في فن عصره ، لم يذهب أبدا الى (باريس) أو تمنى ترك (انكلترا) ولم يكترث (للغراندتور) أي التجوال في العالم ، التقليدي ، بل وجد في أودية (سافولك) حيث ولد ، وفي مساحات (هامستد هيث) الواسعة المطرة ، المصدر الحقيقي والوحيد لالهامه ، وكان في هذا الحب العميق لوطنه ، ما لمسه (شيرلي) من تناقض كبير مع منافسه (تورنر) الذي كان دائما متحمسا للسفر لاكتساب تجارب جديدة ، واحساسات كان يترجمها في لوحاته ، وهذا لا يعني بأن (كونستابل) لم يترك مناسبة ، ليعبر عن تشوقه لرؤية (ايطاليا) فلقد كتب مرة يقول : [انه لم يقدر له أبدا أن يرى المناظر الحية التي ألهمت لوحات (ويلسون) و (كلود)، وفي غضون ذلك ، تابع (كونستابل) استكمال دراساته العديدة للمناظر الطبيعية في (وادي ستور) وفي عام (١٨٢٣) رسم النسخة الاولى لكاتدرائية (ساليز بوري) والتشكيل الذي كان له الاثر الكبير على عمله في المستقبل ، وفي نفس الفترة أجرى دراسات دقيقة للسماء ، ناقلا بأمانة التقلبات البسيطة ، والتغييرات

في الطقس .

في عام (١٨٢٤) اتجه جنوبا نحو (برايتون) حيث تمكن من رسم عدد من المناظر البحرية وهي احدى موضوعاته المفضلة ، ثم قام بدراسة مفصلة حول كلود (الذي وصل في رسم المناظر الطبيعية الى حد الاتقان) وحول المدرسة الهولندية : (كيب) و (ريسدايل) و (هوبيما) ولم يتوقف أبدا عن التعلم من (روبنز) و (رامبرانت) ، لقد كانت نظرة (كونستابل) للعالم جديدة ومتأصلة ، خالية من اللحظات العنيفة أو السامية ، فنان (غير ـ دراماتيكي) و (غير مسرحي) وفي الجملة (بورجوازي) .

لقد عانت زوجة (كونستابل) من السل سنوات عديدة ، وهذا استدعى ذهابهم للعيش في (برايتون) ، وفي عام (١٨٢٨) توفيت تاركة زوجها وأطفالها السبع محطمي الفؤاد ، وعلى الرغم من فداحة هذا المصاب ، فلم يتأثر انتاجه الفني الا فيما ندر ، وفي الواقع وجد في الفن ملجأ ، وظهر الحزن الذي لم يبرحه في لوحاته التي أصبح تشكيلها أكثر قلقا وتشتتا ، وألوانها داكنة وسيطر عنصر من التكلف عليها .

وبعد عام (١٨٢٨) توقف عن رسم الوجوه ، واقتصر على المناظر الطبيعية ، عاملا بوصية زوجته التي جعلته يمتنع عن قبول المفاوضات التي لا يختارها بنفسه ، وفي عام (١٨٣٠) نشر مجموعة (المناظر الطبيعية في انكلترا) وهي مجموعة من انتاج لوحات حفرها ، وقام (دافيد لوكاس) بتنفيذها هادفا بالتأكيد أن ينافس (تورنر) ، ليبر ستودوريوم ، وتعتبر مقدمة لهذا العمل النظرية التي تبناها في فنه وفي الفن بشكل عام ، وهذا العمل مطبوع بنفس طابع لوحاته : رغبة ملحة في ابراز جمال الريف الانكليزي .

في عام (١٨٣٥) ألقى (كونستابل) مجموعة محاضرات في رسم المناظر الطبيعية في (معهد لندن الملكي) ، وكانت لها أهمية كبرى في فهم نظرياته في الفن ، وفي نفس العام درس في (الاكاديمية الفنية الملكية) ، وخلال ذلك ترك تشكل تدريجي أسلوب العمل (الغير منتهي) وأخذ يبحث ـ بدرجة أكبر ـ عن العمل الكامل .

توفي (كونستابل) في ٣١ آذار عام (١٨٣٧) عن عمر يناهز الواحدة والستين ، ومنعه طبعه الخجول والمتحفظ من صنع الصداقات ، وبالرغم من نجاحه ، تجنب المجتمع الانكليزي الراقي ، واختار حياة هادئة ومنزلية ، قريبة دائما ، من جمال الريف الانكليزي ، وكان يعمل بلا توقف ، ولم يفتخر أبدا بنجاحه .

أعماله :

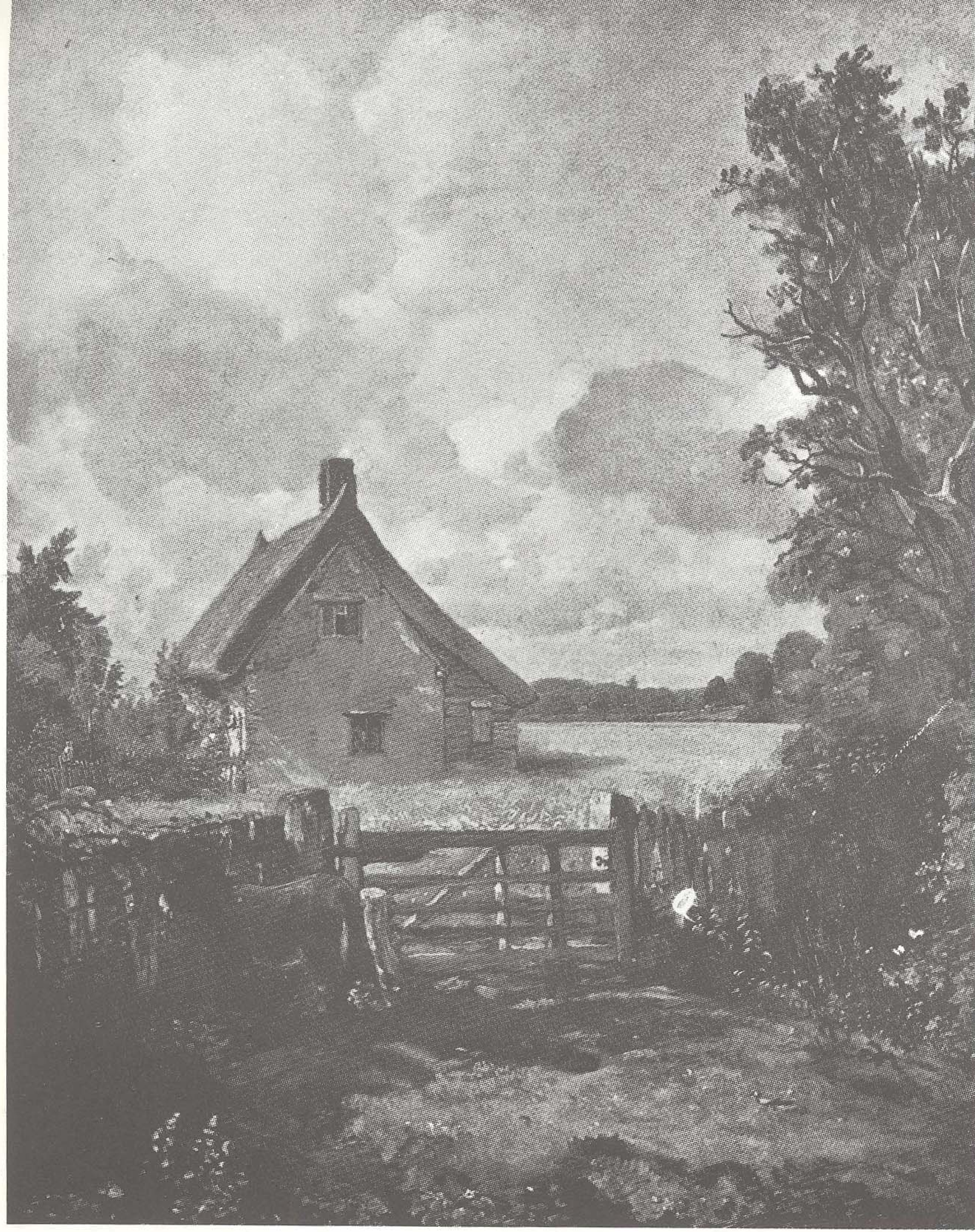
لا يمكن فهم أو تقدير فن القرن التاسع عشر بكامله دون اعتبار عدد من الفنانين الاساسيين ، ومنهم



دراسة زهور

هامبستيد هيث





كوخ في كورن فيلد

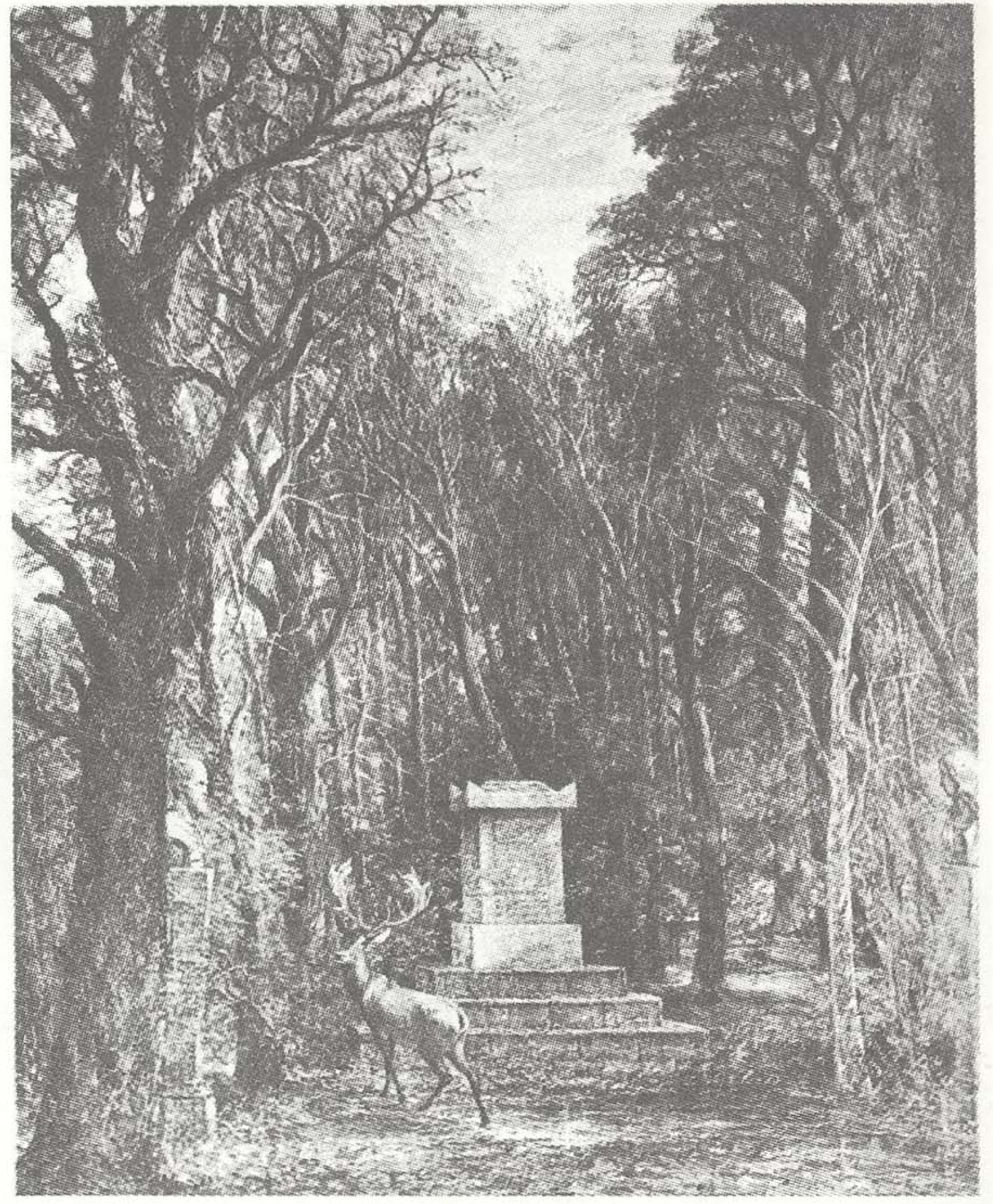
(كونستابل) فالى جانب كونه رئيس ممثلي النوع الفني المعروف المناظري ، وكان المسؤول عن الغاء التمييز الذي يقول بأن وظيفة الفن هي تمثيل الانسان، وبما أن الفن بطبيعته (عمل انسان) اختار (كونستابل) أن يكرس نفسه لرسم المناظر الطبيعية ، بشكل منفصل عن جميع أنواع الفنون ، ومن خلال المناظر الطبيعية ، اظهر قيمة الانسان .

أما الخلفية الفنية التي اعتمد عليها (كونستابل) في نضوج فنه ، فكانت تلك المتعلقة (بانكلترا) في القرن الثامن عشر ، المتأثرة بالتقاليد الايطالية ، والفنلندية ، والهولندية [أي البعيدة كل البعد عن تيار (الكلاسيكية - المحدثة) التي كانت شرط الفن الاوربي في تلك الفترة] ، والتي أعطت لنفسها شكلا من خلال المناظر الطبيعية الدراماتيكية لسالفادور روزا ، ونظرة (كلود) الريفية للطبيعة ، ونظرة (بوسان) الكلاسيكية والسامية ، والى حد ما اللوحات الايطالية للفنان (كانااليتو) ، وما لاحظه فيوشو .

أما النظرية الجمالية المسيطرة فهي (لبورك) الذي اخترع نظرية (التسامي) عام (١٧٥٦) المتضمنة للاحساسات الرومانطيقية الدراماتيكية ، و(اللامحدودة) وهي مخالفة لنظرية الجمال (المتصفة بالهدوء والمحلية) .

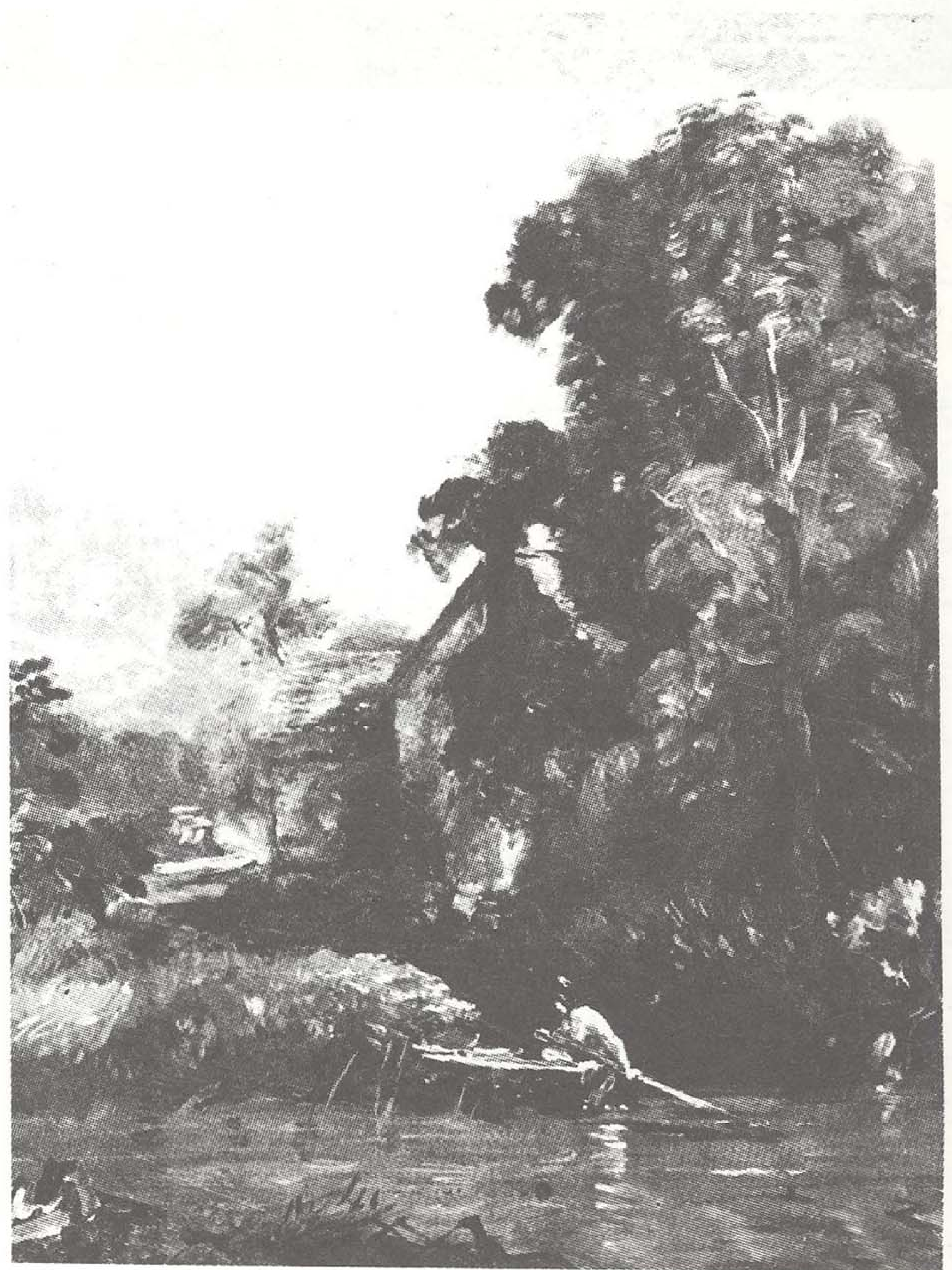
وعند النظر الى بعض اللوحات التي تصور (المناظر الطبيعية) التي تتألف من عناصر غير منتظمة ، أو مليئة بالحياة والتنوع ، وبعد دراسة المدرسة الايطالية (وخاصة التسيانية) ، استنبط السير (أوفديل برايس) عام (١٧٩٤) نظرية جديدة هي (المناظري) ، التي قدر لها أن تلعب دورا بارزا في تاريخ (الفن الانكليزي) وأسست تلك النظرية بشكل أساسي وفق مفهوم (الجمال الطبيعي) لكونها قد اعتني بها في فن الماضي (عبر الرسم البندقي والباروك) ، وكانت ستصبح وسيلة ومصدر الهام لمفاهيم الرؤيا الجديدة .

مما لا شك فيه بأنه انطلاقا من مفهوم (المناظري) ظهرت رسومات المناظر الطبيعية ، بشكل عام الى حيز



ستون هينغ

دراسة



الوجود ، عمل المناظري كتصور لفكرة (الجمال) فيما يتعلق بالطبيعة ، وبما ان (كونستابل) كان سيد فن (المناظر الطبيعية) ، ظهر المناظري في لوحاته مع أنه لم يسمح لنفسه الدخول في التزيينات ، أو التأثيرات الهاوية والاعتباطية ، وتجنب أيضا المبالغة في الاسلوب التي من الممكن أن يؤدي اليها هذا المفهوم للفن بسهولة، وكان فنه ذا طابع نفسي صارم ، متمسكا بالحقائق بشدة ، ومكرسا بكامله لدراسة الحقيقة والطبيعة ، ويمكن لاحدهم أن يقول انه من خلال فن (كونستابل) عاد المنظر الى مصادره الاصلية ، أي الى الفن التصويري لتسيانو والبندقي ، ويعكس نوع المناظر الطبيعية التي يرسمها (كونستابل) نظرياته الجمالية ، فهي مناظر طبيعية مألوفة ، وهادئة ، وادعة ، وفي بعض الاحيان محلية ، ولكنها في جوهرها مستقاة من الطبيعة الانكليزية ، كما هي (الاغنيات الريفية) (لوردزورث) و (كولردج) ، ينحني أمامها خيال الفنان بحب وتواضع .

ومن خلال تجربته العميقة لجمال الريف الانكليزي، لم يَعْنَ (كونستابل) بالتجديدات البصرية الباهرة ، حتى أنه أبدى اهتماما قليلا في الرحلة التقليدية الى (ايطاليا) وهي خطوة كانت ملزمة لكل زملائه ، ولقد قارن (فيكو) هذا السلوك الفخري ب (العزلة) الرائعة لرامبرانت ، والتي أظهرت نفس الاستقلال النبيل ، الحازم ، والمتواضع وفي الوقت نفسه ، المصمم على المحافظة على استقلاليته .

لقد كتب (ليونللو فينتوري) يقول : [ان طبيعة كونستابل صريحة غير متحيزة أو عفوية ، ايجابية وواقعية ، كما هي اللوحات اللاوجدانية ، وعلى أساس التمييز بين الشعر الصريح العفوي وبين الشعر الوجداني ويصنف كونستابل مع الفنانين الكلاسيكيين]. (الفنانون المعاصرون ، فلورنسا ، ١٩٤٩) .

ان الحقيقة المفاجئة المتعلقة بكلاسيكية (كونستابل) التي أشار اليها (فينتوري) تكمن في نجاحه في أن يصبح (فنانا كلاسيكيا) بينما تعتبر المناظر الطبيعية، التي رسمها بعيدة عن التقليد الكلاسيكي الصافي ، [الذي تخصص به الاغريق والرومان والايطاليين في القرن السادس عشر] وفي المراحل الاولى للنقاش حول الكلاسيكية المحدثة والرومانطيقية ، صنف الى جانب (الرومانطيقيين) وأصبح مصدر وحي لهم .

ولم يكن فن (رسم المناظر الطبيعية) الانكليزية خلال الفترة التي سبقت (كونستابل) وفي نفس الوقت الذي رسم فيه أيام شبابه ، أساسا لتطور فنه ، فلقد كانت العناصر الرئيسية في فنه التأمل الغاضب والمتجهم لفوزيللي ، و (بليك) و (فرانسيس تاون) (والمستقاة من الشعر الاسباني) ، ومن البطولة



كاتدرائية سالسبوري

المثالية (لرينولدز) ، والمناظر الطبيعية الدراماتيكية والعاصفة (للوثر بورغ) و (جورج مورلاند) .

أما الاستئثار – الذي قدره كونستابل جدا – فكانت أعمال (اليكساندر كوزنز) (خاصة مائياته الاولى) ، أما الفنانون الآخرون الذين رغبوا ككونستابل في الرد على التراث الفني القديم بطريقتهم الخاصة فهم (جريتين) و (توورنر) الاول عبر التحليل الهادىء ، والمتواصل للمنظر الطبيعي ، الذي عبر عنه دون الرجوع الى الاصول الكلاسيكية للفن الفنلندي ، ولكن عبر حدسه الشخصي كفنان يرسم المناظر الطبيعية بدقة ، والاخير ، عبر طاقته الهائلة في تجديد (كلود) و (ويلسون) وتمكينهم من الاندماج في المجال غير المتناهي للمفاهيم البصرية الجديدة .

ولمعرفة حقيقة (الطبيعة) لم يعن (كونستابل) بكسب المعرفة عبر الطبيعة وبعدر ما عني باكتشافها هي ومعرفة ما تعنيه ، ما يمكن أن تعطيه وتعلمه . وهذا جعله يقوم بدراسة تحليلية للطبيعة خلال حياته .

أن عدداً قليلا من الفنانين لهم طاقة (كونستابل) على تحويل حقائق الطبيعة الى فكرة منظرانية واحدة وترجمتها في صورة شعرية ، كتب اتيليو بوديست (الرجوع الى القرن التاسع عشر) :

[يعتبر (المضيء والمعتم) أو توزع الضوء والظل في الصورة موضوعاً رئيسياً في فن (كونستابل) أن (الضوء والظل) في الطبيعة ، انعكاس لجميع مظاهر الحياة الزائلة ، هو تعاقب الضحى مع اشراق الشمس، وتعاقب المساء مع السحر ، هو آلاف اللحظات التي يجب أن تلتقط قبل أن تختفي الى انطباع جديد آخر ، وهذا نواة من الانطباعية] .

ويعني هذا المبدأ أن (كونستابل) لم ينتق مظاهر معينة من الطبيعة ، وعلى الأقل في أعماله الكبرى ، وانما أحب الطبيعة بكليتيها ، وليس وفق ما يوحيه الفن التجريدي ، من مفهوم للجمال ، (عنيف ، رسام منظراين أو كلاسيك) ولكن ما تراه العين من تغير في الطبيعة ، وربما لهذا السبب – كتب فيوكو – يقول:

[أعاد كونستابل الى الاذهان ، قصة انضمام القرن الثامن عشر الى البندقية ومن خلال هذه الظاهرة يمكننا فهم طريقة (كونستابل) العلمية أو التنويرية ، التي ادخلها على فنه ، والتي تبرهن عن عدم الثقة بما هو خيالي ، وتمسكها بظواهر ، وحقائق الطبيعة ، لهذا كتب يقول : (ان مهمة الرسام هي الادراك الحسي لحقيقة الطبيعة) .

وبهذه الطريقة حول الاحاسيس الناجمة عن



هامبستيد

الطبيعة الى تصنيف علمي للمعلومات الملاحظة ، بحيث يمكن التحكم بالاحساسات عن طريق العقل ، وأبدى (كونستابل) اعجاباً صوفياً بالطبيعة أيضاً ، وهي ظاهرة انكليزية محضة . وفي عام (١٨١٩) كتب لزوجته يقول [كل خطوة أخطوها تبدو مليئة بالازدهار وكل موضوع أنظر اليه ، تبدو كلمات الكتاب المقدس (أنا البعث والحياة) وكأنها تنطلق الى جانبي] .

ولا تستند (الطريقة) التي تحدد فيها ساعات النهار على الترتيب الواقعي أو العملي ، بقدر ما تستند على الجهة الدينية لأعجوبة خلق الحياة ، العالم واسع ، ولا يوجد طريقان متشابهان ، ولا حتى ساعتان متشابهتان ، ولم توجد ورقتان متشابهتان ، فمنذ أن خلق الكون ، ونتائج الابداع الفني تشبه عملية خلق الطبيعة تماماً ، ويتميز بعضها عن البعض الآخر ، ولقد أثر سلوك (كونستابل) تجاه الطبيعة في اختيار موضوعاته لان دراسة الظاهرة الفردية عن كثب تتضمن ترك المشهد البانورامي والتصويري ، والتركيز على ظواهر معينة للطبيعة ، والتي تظهر بجزيئاتها الدقيقة جمال وسحر الكون بأكمله ، ذلك يعني أن ملاحظته تركزت حول اختلافات هذا الجزء من الطبيعة الناجمة عن تأثير الضوء والظل ، وبهذه الطريقة شارك (كونستابل) مشاركة كاملة في حياة الطبيعة ، دون اللجوء الى التخيلات أو التكلف (الرومانطيقي) وتمثل لوحاته : الضوء ، والندى ، والنسمات العذبة ، والتفتح ،

ولقد صرح بأن أحداً من فناني العالم لم يتطرق الى هذه المواضيع من قبل ، وكتب (كونستابل) يقول ـ [ان العظمة لم تخلق له وهو أيضاً لم يخلق لها] ، ان فنه المحدود وجد في كل درب ، ومهما كانت نظرتنا اليه ، يبقى فنه الذي يتميز به ، وكان يفضل أن يمتلك أصغر الأشياء ، خيمة مثلا ، على أن يعيش في قصور الغير .

وبهذه العبارات رفض (كونستابل) فكرة العظمة والسمو والابتكارات المبهرة غير العادية التي توخاها (الرومانسيون) ورفض أيضاً الهدوء ، المقاييس التجريدية للكلاسيكية ، وفي الوقت نفسه رغب في أن يتحرر التحرر التام من كل مظاهر التكلف ، وفي الحقيقة ناضل بحماسة ضد نظريات المتكلفين ، ـ [لو انهم لم يوجدوا على الاطلاق ، لكان فهم التصوير أكثر سهولة] وبفضل ايمانه بهدفه ، تمكن (كونستابل) من الحكم على فن القرن الثامن عشر ، بشكل صحيح ، والامر الذي لم يتمكن (بوننغتون) من فعله على الرغم من عظمته كفنان وبرأي (كونستابل) بدأ حماسه تجاه هذا القرن ، عابثا ، ومبالغاً فيه .

على الرغم من عزم (كونستابل) الأكيد على الرسم بطريقة واقعية غير متأثرة بنظريات (الحركة الرومانسية) أخذت لوحاته طابع الرومانسية في بعض الأحيان ، ومن المحتمل أن السبب هو التركيز الشديد على الواقع الذي وصلت الطبيعة فيه الى حد فقدت من واقعيتها

واصبحت (رومانسية) مبالغاً فيها ٠

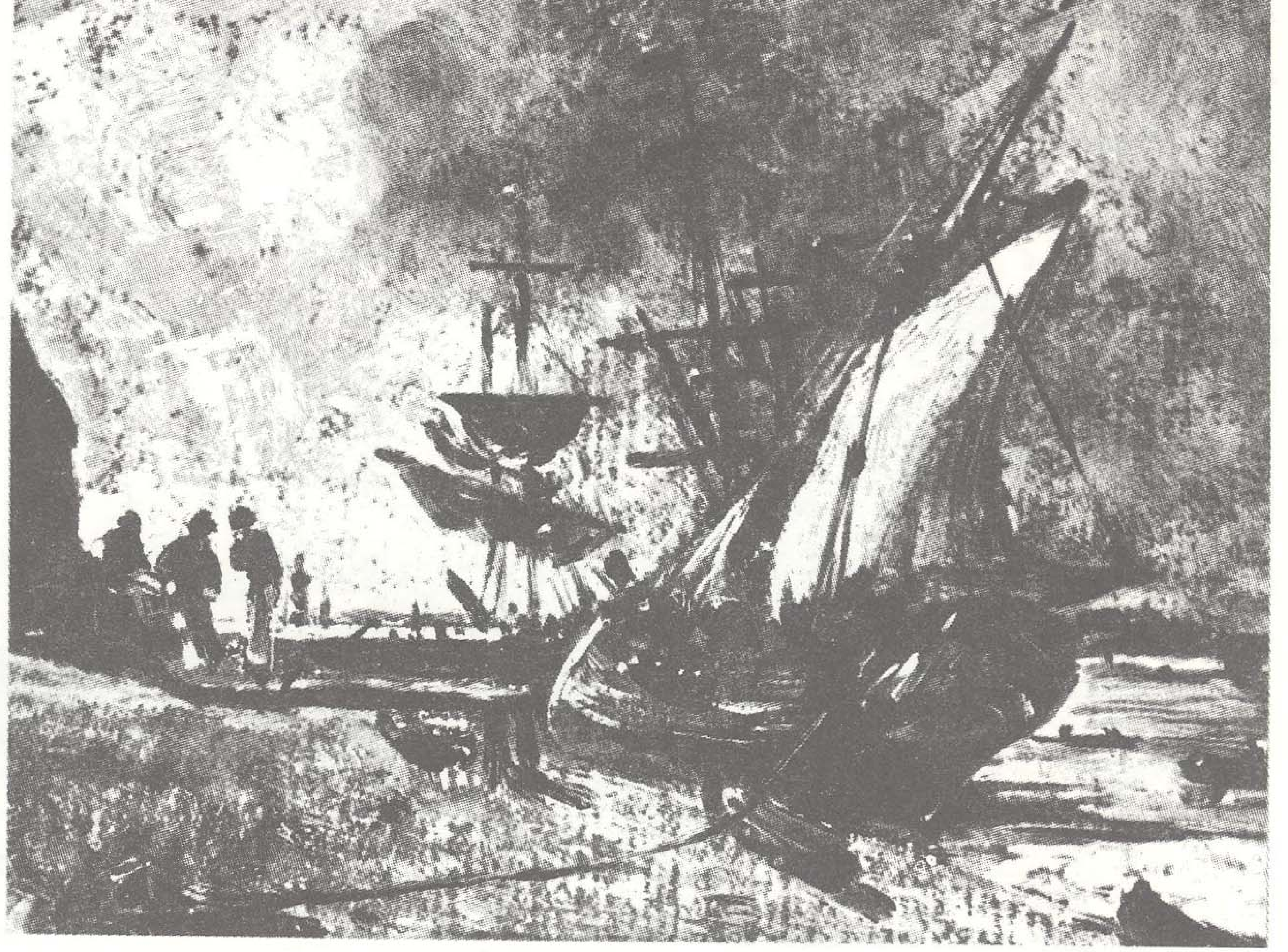
وكما أشار (فينتوري): نلاحظ في الفنان طبيعتين الدقة والاجتهاد والواقعية المتأصلة ، والخالية من شحطات الخيال ، والرومانسية المضخمة من جهة أخرى ، وعندما تطفى احدى الطبيعتين على الأخرى، تنتقص أو تختفي القيمة الفنية بكليتها ، وعندماتجتمع الطبيعتان معاً تبقى (الواقعية) في خياله ، بينما تعمل (الرومانسية) من خلالها ، وعندئذ تخلق الروائع] ٠

وبالرجوع الى تلك الحالة غير الثابتة بين طبيعة واخرى ، بين موهبة وأخرى ، وبين (الواقعية) و (الوجدانية) في عمل (كونستابل) خاصة بعد عام (١٨١٩) تكلم (أركا نجبيل) عن هذا العرض الذي أصر (كونستابل) على وجوده في لوحاته (في مقال عن معرض استعادي لعمل كونستابل عام ١٩٥٠) ، قد نعتبر حكمه قاسياً ولكنه كتب يقول : [حاول كونستابل دفع الفن الى مستوى أعلى من الاخلاص ، ولذلك لم يعد بامكانه الوصول الى العظمة في اعماله التي تحتل المكانة الكبرى ، وينتظره العرض حيثما سار معلقاً بين القديم والحديث ، كما هي الشخصيات في غرف دانتي ٠ [ليست حزينة ولا فرحة] ، لم يكن حديثاً الى الدرجة التي تسبب الفضيحة ، بل كان حديثاً بقدر يكفي لارضاء البعض فقط ، وكان يطارده شبح النجاح المتوسط ، فعانى عذاباً أشد من السخرية والفشل الذي لاقوه ابناء عمه من (الانطباعيين) ، وكان انطباعه الدائم هو أنه لم يأخذ قسطاً كافياً من الحياة، وقبل التمعن في التطور الزمني لفنه ، وفي نظرياته الجمالية بشكل تفصيلي ، من الواجب القول بأن عمله لم يقدم تغييرات كبيرة في الاسلوب ، خلال فترة عمله المحدودة ، بل تطور أسلوبه تدريجياً ، وأصبحت طرقه أكثر تحرراً ، ومن الواجب أيضاً اعتبار الاختلاف بين رسومه التخطيطية ، وبين أعماله المنتهية ، ولطالما اعتبر نفسه المترجم الصادق للطبيعة ، مع أنه يمكن القول ان ترجمته التي بدأت واقعية انتهت بشكل رومانسي] ٠

نشأت دراسة (كونستابل) الجادة والمنهجية للطبيعة وفن الماضي من صعوبة ايجاد صياغة فنية كفيلة بملء الفراغ الذي وجد في لوحات أوائل القرن التاسع عشر ، ونجح (كونستابل) في ملء هذا الفراغ ، بتكوين صورة طبيعية جديدة ، ومميزة في صيغتها لكنها لم تنل باعجاب العامة الا بعد زمن طويل ، ومتطورة بشكل متقن بدأت تمثل قمة (الفن البريطاني) وفترة أصيلة من الفن الاوروبي في القرن التاسع عشر ، وفي اللوحات التي عرضت حوالي (١٨٠٠) اصبح (المذهب الطبيعي) عند (كونستابل) يمثل جهاز النظام الديني والخلقي ، وهذا ما برهنه من خلال الطبيعة ، ونحن بالاضافة الى ذلك (على الرغم من التأثير الواضح للفنانين الهولنديين) أن يكون فنه خاصاً به ، وأن يتجنب أي نوع من التقليد ، في عام (١٨٠٢) وفي رسالة شهيرة ارسلها لصديقه (دون ــ ثورن) كتب يقول ــ [خلال العامين الماضيين كنت اركض وراء الصور وأبحث عن الحقيقة بالدرجة الثانية ، لم أقم بابراز الطبيعة على نفس مستوى العقل ، ولكن أعمالي بدت كأعمال الآخرين ، سأعود الى (برغولت) حيث سأقوم بالبحث على طريقة تقنية غير متأثرة ، وهي اظهار



هامبستيد



تحميل السفن



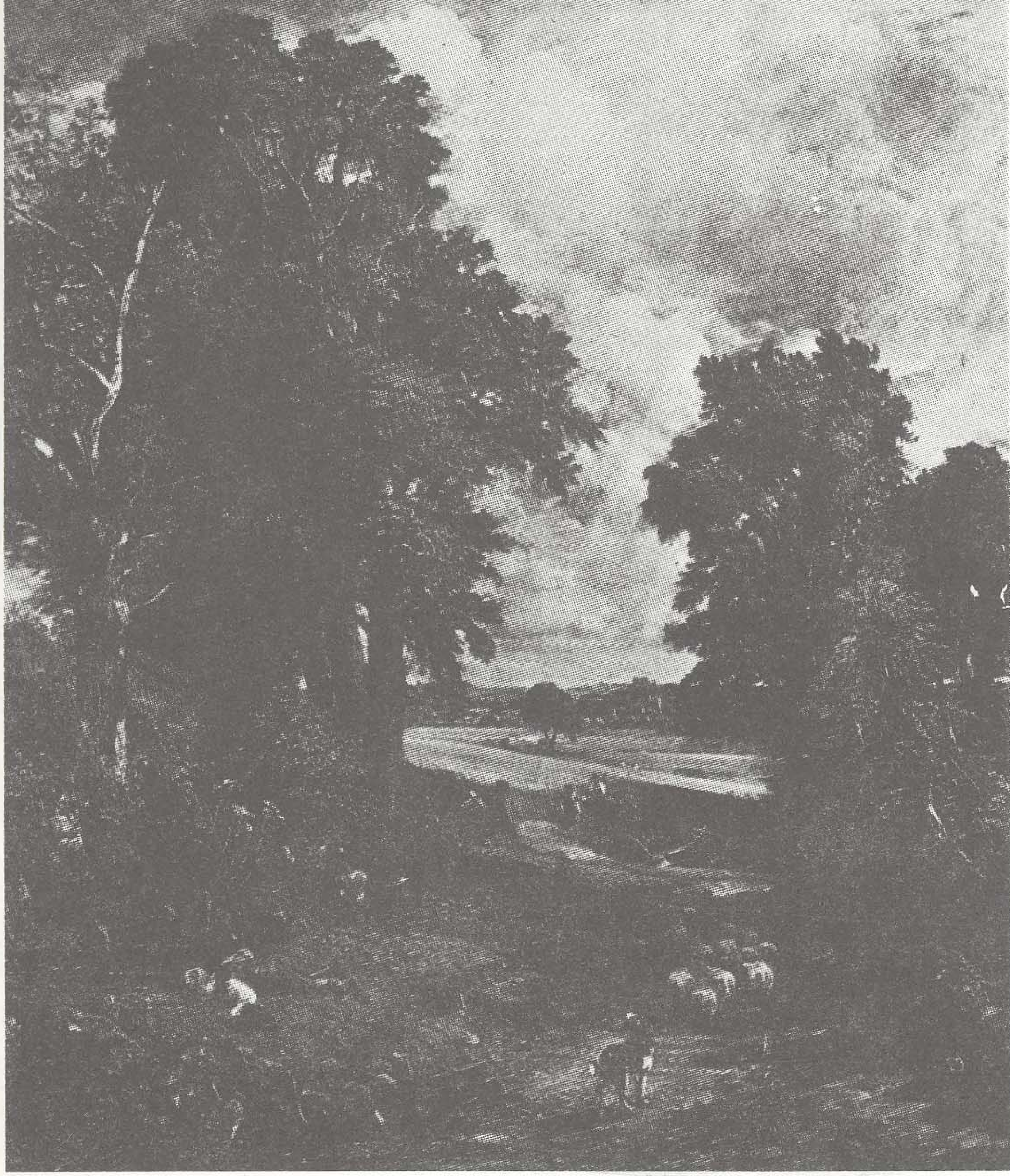
منجم

المناظر التي تمثلني ، ليس هناك في المعرض ما يستحق النظر اليه ، هناك مكان واسع للفنان الطبيعي ، ان العيب في وقتنا الحاضر هو (ابرافوار) محاولة الوصول الى ما وراء الحقيقة ، وفي الواقع ، تظهر بعض التأثيرات الثقافية في اعمال تلك الفترة ، كمنظر (واد وشجر) ١٨٠١ مثلا ، (مراكب في أورويل) ١٨٠٣ (متحف فيكتوريا وألبرت ، لندن) ، النهر ، الأشجار والمروج (مجموعة سادلر)] .

وجه انتباه الفنان بكامله الى التعبير الصادق عن الطبيعة ، ومتى وجد هذا الاخلاص وجدت الأصالة في الأسلوب ، وعلى الاخص احترام الطبيعة في مثالياتها الخلقية المقدسة كبرهان جلي لحقيقة الله .

وبما أن الحقيقة يمكن أن تستمد من التأمل المستمر والعميق ، وجد شعور (كونستابل) الديني راحة مباشرة في الرسم وفي امتلاك الأشياء مع الفهم العميق لمداولها من خلال ترجمتها الى عمل فني ، كان اتجاها عقلياً وليس الهاماً ، كما هو الحال عند الرومانسيين، وعند (تورنر) الى حد ما .

وفي مجال الادب ، ظهرت طريقة مشابهة في (شافتسبوري) وتبعتها الى (كولردج) عن طريق (غراي) و (كوينز) و (تومسون) و (وردورث) بينما من الناحية التقنية ، أتت بعض استعمالات اللون



كورنفيلد

(المعتم ـ المضيء) الى كونستابل من غينسبورو ومن (راينولدز) ، الذي بدوره اخذها من (روبنز) ومن فناني المناظر الطبيعية الهولنديين و (كروم) الاكبر ، مؤاسس مدرسة (نورتش) .

ومن هذه العنا صر الخلقية والثقافية ظهر الاختلاف بين رسم (كونستابل) ومعاصريه (الرسميين) ، لورانس و (رودمني) و (بنجامين ويست) و (ريبورن) **فن التشابه مع (ويلسون) و (جرتين) و (غينسبورو) والذين أثرت أعمالهم في لوحات (كونستابل) الطبيعية الاولى التي تميزت بنضوجها .**

أما هو فعلى العكس رغب في أن يكون قربه من الطبيعة نقياً ومخلصاً ، ولم يحس بالمعيار الجمالي للفن وفقا لتلك المعايير ، يجب أن يتوافق تشكيل اللوحة مع التقليد الهولندي بينما يخضع التصوير لتأثيرات الاسلوب المكتسبة المتفاوتة بين الريفية المتحررة والطريقة المتكلفة للمناظر السياحية .

يتكلم (كونستابل) بصوت مختلف ، ان الكياسة المؤدبة واللبقة (لغينسبورو) والتي تمثل له الطبيعة اطاراً محبباً الى خلفية رومانسية بوجه لأحد النبلاء ، كانت في نظر (كونستابل) مثقلة بشكل كبير بالمراجع الادبية والفكرية ، ان أرض الحديقة المنظرانية، بالاضافة الى المناظر المحببة لاعمال (غينسبورو) لا تمثل الشكل التصويري كما يمثله (كونستابل) من خلال لوحاته التي تظهر فيها الطواحين : حاول تجنب المناظر الطبيعية العامة والمتكلفة قدر الامكان ، وذلك يعود الى توجه انتباهه العامل نحو حقائق الطبيعة كما يراها ، مدعوماً بفكرة ونظرة للعالم اعتبرت (بورجوازية) ، (أ.بوديستا) .

وهذه هي الاختلافات الجوهرية بين مكانة (كونستابل) وباقي الفنانين الذين يحتلون المراتب الأولى في فن نهاية القرن الثامن عشر كراينولدز ، و (بليك) و (فوزيللي) أما المواضيع التي تأتي في الدرجة الثانية من الاهمية ـ كما وصفها فوزيللي ـ فهي تلك المناظر المقتصرة على وصف مكان محدد .

لذا ، فاذا كان طموح (كونستابل) أن يصبح فناناً (طبيعياً) قد أدى الى ردود منذ عام (١٨٠٠ ١٨٠٥) ضد الجو الثقافي والمتكلف الذي طرأ على الجزء الأخير من القرن ، أظهرت لوحاته بعد عام (١٨٠٥)



مشهد من بريغتون

تأثير (جرتين) في بعض المشاهد الضيقة التي انبثقت من خلفية هادئة وقاسة ، وكذلك تأثير (تورنر) خاصة في طريقته في تشكيل اللوحة بخطوط الريشة الخشنة ، وبامكاننا معرفة أهمية تأثير (تورنر) من خلال الرحلة التي قام (كونستابل) الى (ويست مورلاند) و (كامبرلاند) عام (١٨٠٦) وهي الرحلة نفسها التي قام بها تورنر عام (١٧٩٨) .

ان رؤية (ايبسوم) و (مالفرن هول) و (المرائب في أوريل) (١٨٠٨ ـ ١٨٠٩) تضيف جوا أكثر هدوءا وتاملا وأقل خيالا ، وهذه هي المرة الاولى التي ينال فيها عمل (كونستابل) درجة من التوازن ، وابتداءا من عام (١٨١٠) حصلت على نضوجها الكامل ..

وتعتبر بعض الاعمال كمشهد (ويدهام) ، مقابر ايست برغولت ، (والعربة في طريق ريفية) ، و (مراكب في ستور) أمثلة للوحات المناظر الطبيعية التي كانت جديدة في تاريخ الفن الاوروبي ، وفيها تظهر الطبيعة من خلال العين المجردة للفنان الذي ليس من المهم أن يعني بنقلها حرفياً لتصبح فناً يشترك المشاهد في الحياة اليومية للريف بأشجاره وسياجه ، يرى نفسه واحدا منها وجزءا من سيرة الحياة اليومية في منظر ريفي ليس (مركباً) وانما عالماً وحديثاً في روحه ونظراته .

وهذه الفترة التي تمثل نضوج عمل (كونستابل) ـ كما رأينا ـ حدثت عام (١٨١٠ ـ ١٨١١) وكانت الى درجة كبيرة من الابداع ، ولكن في هذا الوقت ، بدأ عمله يتغير ويتطور في اتجاه مختلف . أصبح مدروسا بقدر أكبر ، مخططا بتأمل أوسع .

الاختلاف الذي بدأ يظهر بين الرسوم التخطيطية والاعمال المنتهية أخذ يدل في المرحلة الاخيرة على دخوله التقليد الريفي للقرن الثامن عشر .

وتمثل رجعة الى الاسلوب الهادىء للارض المنبسطة: غصون مورقة ، وسماء بعيدة مضاءة بومضات من الضوء ، وكان يظهر الفنان الاصيل من خلال رسوماته التخطيطية مبينا بسرعة التغيرات التفصيلية للطبيعة بعفوية حية تعتبر انطباعية ، (ويدهام فيل) من جهة و (منظر في ستور) من جهة أخرى ، تبينان هذا الاختلاف بشكل واضح ، ومن المحتمل أن يكون السبب عمليا ، فلقد وضع (كونستابل) انطباعاته المباشرة في

لوحاته الصغيرة أي في دراساته للموضوع ، ورسم أعمالا كبيرة مستندة على انطباعاته الاولى ، ـ [لقد صممت أن أنهي صورة صغيرة لكل لوحة كبيرة أعزم رسمها] كتب لدون ثورن عام (١٨١٤) واذا أدت هذه الخطوة الى التقليل من قيمة الرسومات التخطيطية باعتبارها خطوة عملية نحو اللوحات المهمة، فهي طريقة عامة تبناها كبار الفنانين ، أما في وقت (كونستابل) أو بعده ، نتذكر (كوروت) و (دولاكروا) اللذين دونا انطباعهما الاول وعملا من خلال رسومهما التخطيطية في هدوء ضمن مرسمهما .

لم يستطع (كونستابل) بيع أولى لوحاته حتى عام (١٨١٣) ثم بدأ عدم الاستحسان يظهر ليس فقط من النقاد الرسميين ولكن أيضا من أصحاب الذين وجدوا أن لوحاته قاتمة ، متجهمة ، لا تعتمد على أمثلة معلمي الماضي ، عام (١٨١٢) صرح صديقه (جون فيشر) أن أعماله لا تجلب انتباها كافيا ، وكان لتلك الانتقادات أثرا على تطور فن (كونستابل) وكما لا حظ (أركانجيلي) أصبحت موجهة نحو رومانسية أسهل ، ورغبة في إدهاش الناظر .

هنا بدأ (كونستابل) يهمل الظواهر العادية المألوفة للمناظر الطبيعية ويركز على ما هو استثنائي واستعراضي ، عام (١٨١٢) رسم منظرا يمثل قوس قزح مضاعف ، وهو نموذج من هذا التطور ، ولبعض لوحات هذه الفترة صفحات مشابهة فمثلا تفتح المناظر الطبيعية في (هامستد هيث) المجال للوحات التي تصور مشاهدا من الحياة اليومية (تكلم أركانجيلي عن التكلف الابتدائي) ، بينما ظل (كونستابل) يكافح ليجعل لوحاته مقبولة .

وصلت هذه الطريقة في البحث عن التأثر ، بالاضافة الى تحليل عناصر التشكيل الى أوجها ـ كما بين فينتوري ـ في اللوحة التي تمثل : (طاحون فلاتفورد) في ستور عام ١٨١٧ ، والتي اعتبرت لوحة صنع المراكب قرب طاحون فلاتفورد كمثال في عام (١٨١٥) أما المصادر التي أثرت في كونستابل في ذلك الوقت فهي (كاناليتو) .

ـ [الذي أخذ عنه الالوان الجافة ، الفاتحة بالاضافة الى الالوان الباردة وتحليل التفاصيل الدقيقة] ، و (هوبيما) بالرجوع الى (هوبيما) ليرى أركانجيل عرف الخلل بأنه لا يكمن في التنفيذ وانما في الفكرة ، وتلك أصبحت ظاهرة غريزية لنظرة (كونستابل) الجديدة للطبيعة ، تنطوي تلك النظرية على ما هو قريب من ذوق العامة الذين يفضلون الاسلوب الفني السطحي .

ليس من الضروري قبول هذا الحكم القاسي لاركانجيلي ، وعلى العكس ، فيجب ألا ننسى أنه خلال الفترة نفسها التي رسم فيها (كونستابل) أشهر لوحاته ، كدراسة (شجر الدردار) عام (١٨١٥) و (حقل قمح وأشخاص) عام (١٨١٦) و (خليج ويموث) عام (١٨١٦) ، صرح (ليسلي) بلا تردد أنه فن (كونستابل) لم يحصل على مقدار من الكمال كما في تلك الفترة من حياته ، أدت هذه الاعمال دون شك الى الانتقال المباشر والسريع للوحات (كورو) التي وضع (كونستابل) نظرياتها موضع التطبيق ، وأعمال الانطباعيين الذين ـ كما قال كونيات ، سبقهم كونستابل بنصف قرن على الاقل .

يجب ألا ننسى أن (كورو) كان يميز دائما بين الدراسات وبين لوحات الصالونات ، ليس فقط من الجهة السياسية ، وانما أيضا من الناحية الجمالية .

في عام (١٨١٩) رسم (كونستابل) اللوحة الشهيرة (الحصان الابيض) وهي لوحة تدين بتأثيرها الحساس الى (رويسدايل) والى (دوغيه) و (كلود) تبعتها فترة سنوات خمس (حتى عام ١٨٢٤) كانت الاكثر ابداعا في حياة (كونستابل) ، وخاصة عندما ظهرت الاعمال التالية : (طاحونة ستراتفورد) ١٨٢٠ و (مشهد فوق ستور) ١٨٢٢ ، و (كاتدرائية ساليسبوري) من اراضي الاسقف ١٨٢٣ ...

وبالرجوع الى هذه المجموعة من الاعمال ، تكلم (س.ج. هولمز) عن توافق بين الفن والطبيعة ، ويتبنى (أركانجيلي) أيضا هذا الرأي متحسرا على المذهب الطبيعي الذي قل شأنه ، وعلى الاقل في الاعمال الرسمية ، وعلى العكس فلقد بين (فينتوري) أن الاعمال الكبرى (لكونستابل) تخلق عندما تلتقي الواقعية بالرومانطيقية ـ [هناك فترة قصيرة في حياة كونستابل (من عام ١٨٢٠ الى حوالي عام ١٨٢٥) التقت فيها الواقعية بالرومانسية بطريقة عفوية مميزة ، وهي أجمل فترة في فنه ، وقبل عام (١٨٢٠) سيطر الواقعي بشكل عام ، وبعد عام (١٨٢٥) احتلت الرومانطيقية مركز الصدارة] .

واكتشفت كونستابل في فترة الابداع الشديد (بين عام ١٨١٩ وعام ١٨٢٥) امكانيات فنه اللامحدودة ، وظهر الريف الانكليزي واضحا أمام الانظار بكل مفاتنه : الطاحونات القديمة ، والاكواخ الوحيدة ، والاشجار والانهار الصافية تسيل بين الاشجار ، وحقول مشبعة بالندى ، فتيان عند الحواجز أو القوارب . كتب في رسالة عام (١٨٢١) يقول : ـ [خرير الماء يسيل من سدود الطاحونات ، وشجر الصفصاف ، والالواح الخشبية القديمة والاماكن الضيقة والاجر ، أحب كل تلك الاشياء ، وأضيف اليها (طفولتي المهملة) مع كل الاكاذيب التي نسجتها على مقاعد (ستور) هذه المناظر جعلتني رساما ، وأنا



سالسبوري

في نهاية الامتنان] .

في المنظر الطبيعي الذي يمثل سافولك والذي لا يمكن أن ينسى ، تظهر أكثر الفصول أفضلية عند الفنان (الخريف الصامت المصبوغ بدفء الصيف) أو (الربيع المتعدد الوجوه) فيه يحيا اللون البني الى جانب الماء ويقف الاخضر البارد أمام السماء المخططة بالازرق ، الشمس تعكسها الاوراق التي تدفعها الرياح ، وترتفع الاشجار في السماء الممتلئة بالغيوم المنذرة بالمطر، وأشار (فوزيللي) مرة بأن مناظر (كونستابل) الطبيعية جعلته يشعر بالحاجة الى معطفه ومظلته .

أبدى (كونستابل) ملاحظات حول الفصول بشكل دقيق ، مسجلا مثلا أن تفكك الخضرة يخلق رطوبة تجعل الظل أزرق اللون ، وتعطي المنظر الطبيعي لونا باردا ، هذه الملاحظات ليست أدبية ولكنها تعتمد على الطريقة التي تعالج بها هذه المناظر في اللوحات ، وطريقة (كونستابل) جافة وأكيدة ، وفي بعض الأحيان حماسية ، نظرا لمتابعة تطور الفصول التي تتغير من يوم ليوم ، ومن ساعة لساعة ، ومن ثانية لاخرى .

لا يمكن اعتبار سرعة (كونستابل) في الانجاز عرضا لل (برافورا) (كما يدل مفهوم المنظراين) ، ولكن تصميما منهجيا لتطابق سرعة الانجاز الاختلافات المفاجئة لليوم والساعة ، ولاحظ (ليسلي) أن سلسلة من دراسات السماء تدل على ما يلي : - [في الخامس من ايلول ١٨٢٢ ، الساعة العاشرة صباحا ، بالنظر الى الجنوب الشرقي ، والهواء المنعش في الغرب ، رقيقا عذبا ، الغيوم الرمادية تركض مسرعة فوق سرير أصفر في منتصف السماء ، تلك هي دقة عالم الارصاد الجوية ، والرسام أيضا ، ومع الاخذ بعين الاعتبار التصنيف العلمي للغيوم التي وصفها لوك هاورد عام (١٨٠٣) .

إذن فان انجازه السريع كان أقرب الى مانيه من (تورنر) وكلما أصبح مستندا على التوازن غير الثابت، كلما دخل في دراسة عميقة لحقائق الطبيعة .

تتناوب خطوط الريشة العريضة مع المناطق التي عولجت بطريقة المائيات ، وتتراوح بين الالوان الجافة ـ المستعملة بشكل خفيف ، وبين الالوان اللماعة من الفضي الى الاحساس الفجائي العنيف ، والضوء هو العامل المشترك الذي يعطي الحيوية والنشاط . (ج. رينولدز) .

كما رأينا ، لم تغير المهنة التي وصفها (كونستابل) لنفسه (كرسام طبيعي) عام (١٨٠٢)، بالرغم من أنها أخذت أشكالا متعددة في مراحل مختلفة من حياته ، أصبح التحكم بالطبيعة في فترة النضوج أكثر قوة ، وأقل صلابة وعنادا مما كانت عليه في أولى أعماله ، وممن الممكن القول أنه لهذا السبب ظهرت لوحات كونستابل في بعض الاحيان قريبة من أسلوب التكلف .

أما الجانب الرومانطيقي من طبيعته فقد ظهر بشكل أكبر بعد عام (١٨٢٣) وكان هناك دافعان للاتجاه الذي بدأ فنه بنهجه ، من جهة كانت تلك الفترة فترة البدايات الأولى للحركة الرومانطيقية (التي ستنتشر بعد حين في كل الثقافة الاوربية) ، من جهة أخرى ظهر اتجاه جديد نحو المناظر الطبيعية ،

لم تكن التلال الجميلة في (ستور) سبب تلك الاحساسات ، ولكن اللون الاصفر الداكن هو الذي اضفى جوا طبيعيا قلقا وسماء مثقلة بالغيوم .

لم تكن (هامستد) حيث موضوعا جديدا بالنسبة لكونستابل : ولكن طريقته في النظر اليها تغيرت ، وفي لوحة صغيرة جميلة رسمها عام (١٨٢١) ظهرت (أبنية على مرتفع قرب (هامستد) وسيطر الفنان الطبيعي الذي لا يتعب أبدا من البحث عن مؤثرات الجو : انه مشهد لتل أخضر ، جميل ، ومحاط بينابيع ماء رائعة ، والارض بنية اللون تحت سماء زرقاء مشوية باللون الزهري ، الليلكي والرمادي ، خلفها نسمات خفيفة تضفي جوا فعالا محببا .

يجري التركيز في النظرة (الرومانطيقية) على الاثر الدراماتيكي ، الذي يأتي بتتابع السطوح ، بالحركة العنيفة لمجموعة الاشخاص وبالطريقة المتبعة في تضارب الاصبغة الكثيفة مع المساحات الواسعة ، يأتي تركيز الارصاد الجوية هنا على الحدث ، لم تعد المظاهر العادية للطبيعة تجلب انتباه (كونستابل) كما كانت في الماضي وان عاد أكثر فأكثر الى الظواهر الغير مألوفة للطبيعة .

أصبحت (هامبلستيد) مرة أخرى موضوع لوحاته عام ١٨٣٣ (متحف فيكتوريا وألبرت) ، وفي هذه المرة أصبح ينظر اليها بمنظار متألق ، ذلك أن النظرة الرومانطيقية للطبيعة بلغت الان أوجها ، وعلى العكس ، فلم تصبح تلك النظرة الرومانطيقية ، متكلفة



دراسة أزهار

(باستثناء بعض المشاهد ، كقصر هادليغ (١٨٢٩) أو سينوتان (١٨٣٦) حيث يمكننا متابعة الذوق الرومانطيقي في المواضيع التاريخية والاثرية : وكانت تلك النظرة انسانية ، حتى في اللوحات البسيطة كلوحة (ستون هنج الشهيرة التي رسمها عام (١٨٣٥).

وعلى العكس ، فما زال الفنان الطبيعي يزدهر . هنالك بعض المخططات (لأمستد) ، و (مساء في هامستد) عام ١٨٢٣ ، و (على طريق ريفي) عام (١٨٢٦) ، ـ [المليئة بالاشجار والاوراد والتي يسبق فيها سيسلي] ، و (طاحون ديدهام) الشهيرة [التي رسمت بين عامي (١٨٢٦) و (١٨٢٨)] .

ـ [مجال بحث (كونستابل) قد اتسع ، ولكن طريقته أصبحت أكثر تعقيدا واتسعت الان المصادر الثقافية كما عند (روبنز) وأصبحت الثلوج موضوعا متكررا وكأن رأس (كونستابل) الحزين وجد ما يشابهه في الطبيعة .

بعد عام (١٨٣٠) انصب اهتمام (كونستابل) على أن تبدو لوحاته أعمالا منتهية يبدو من خلال عمله التأمل الطويل في المواضيع الطبيعية التي كانت ظاهرة أساسية في تطور الفن الاوروبي ومكنت كونستابل] ـ أول فنان حديث ـ ، من أن يستبق (الانطباعيين) بنصف قرن من الزمان .

بول غوغان

فنه رمز وحياته لغز

ترجمة : بشير فنصة

« اقتطف فيما يلي هذه النبذة من تاريخ حياة غوغان من مطبوعة بالالوان من سلسلة اعلام الفن ، وهي تحقيق تاريخي مقتضب لا مبالغة فيها ولا تهويل ، ولا اثارة ولا تشويق ، انما سرد أمين لواقع فنان ، لقي من دهره العذاب والحرمان ، وقضى نحبه في جزيرة استوائية نائية ، ولم ينل من بني جلدته ما يستحق (فنه) من تقدير واعتبار الا بعد أن وافاه الاجل » :

حياة غوغان ؟

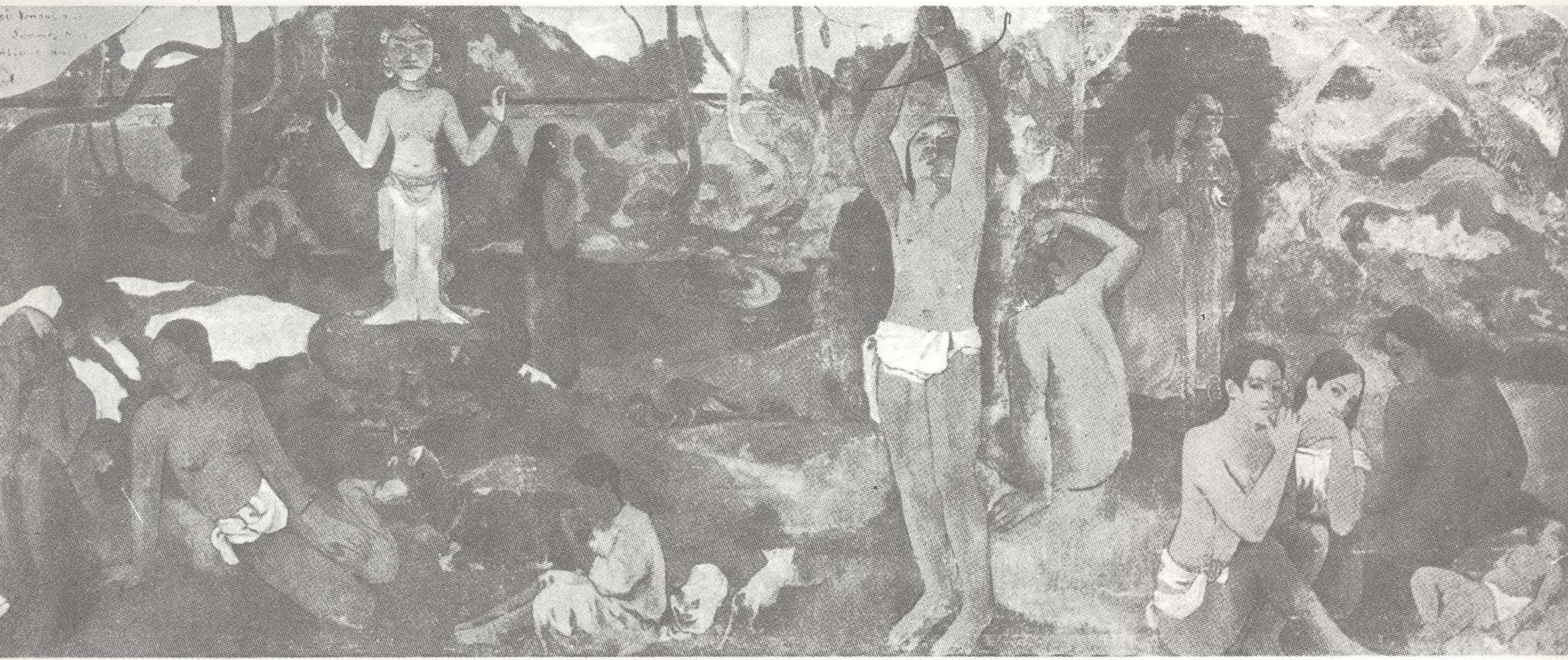
ولد (بول غوغان) في باريس في السابع من تموز (يوليو) عام (١٨٤٨) ، ونزح عام (١٨٤٩) مع والده (كلوفيس غوغان) وامه (الين غزال) واخته البكر (ماري) الى البيرو في أمريكا الجنوبية ، ذلك أن والده الذي كان يعمل صحفيا في (الناسيونال) أضطر الى الهجرة من (فرنسا) بسبب معارضته لنظام الحكم الامبراطوري وتسلط (الامير نابليون) . وكان لامه في (البيرو) أقرباء من ذوي المكانة المرموقة ، والحسب والنسب ، وكان أحد أخواله هناك يشغل منصب (نائب الملك) .

وفي خلال تلك الرحلة البحرية حدثت مشادة بين والده ، وقبطان السفينة أصيب والده على أثرها بنوبة قلبية قضت عليه ، فدفن في ميناء (فامين) في ٣٠ تشرين الاول (اكتوبر) ، وأنتقلت الام مع طفليها الى (ليما) العاصمة .

وهناك في (ليما)انتقل (بول غوغان) في الحياة الباريسية المتواضعة الى حياة جديدة ، تختلف كل الاختلاف عن الحياة الاولى ، فقضى طفولة سحرية ، وهنا تبدأ الاسطورة ، في جزر خلابة ، حياة مضطربة بين الغنى والتقشف ، بين المغامرة والحياة العادية ، ومرت خمس سنوات عليه كأنها حلم ، الى ان بلغ أمه نبأ وفاة عمه في (أورليان) فعادت مع ولديها الى الوطن لتسوية أمورها العائلية ، ولتعيش حياة الريف الرتيبة، وقد تناست حياتها الغريبة المثيرة في بلاد (البيرو) .

ترعرع (بول) في هذا الوسط الهادىء ، وحاول الالتحاق بالاسطول ولكنه فشل في فحص الاختبار ، فالتحق بالبحرية التجارية وعمل بحارا عاديا ، الا انه انضم الى الاسطول ابان حرب (١٨٧٠) ولما وضعت الحرب أوزارها عاد الى (الحياة المدنية) ، ومن المحتمل أن يكون قد عين موظفا في احد البنوك في باريس ، بناء على توصية من السيد (آروزا) أحد اصدقاء أمه ، وفي عام (١٨٧٣) عقد قرانه على فتاة دانمركية ، اسمها (ميت غاد) وفي خلال مدة وجيزة خلفت له خمسة أولاد .

كان (بول غوغان) نبيها يقظا محبا للمغامرة ، ولعل روح المغامرة فيه جعلته ينهمك في مضاربات البورصة، وما البورصة الا مغامرة ومقامرة ، فحقق ربحا وفيرا أمن له وضعا عائليا ممتازا .



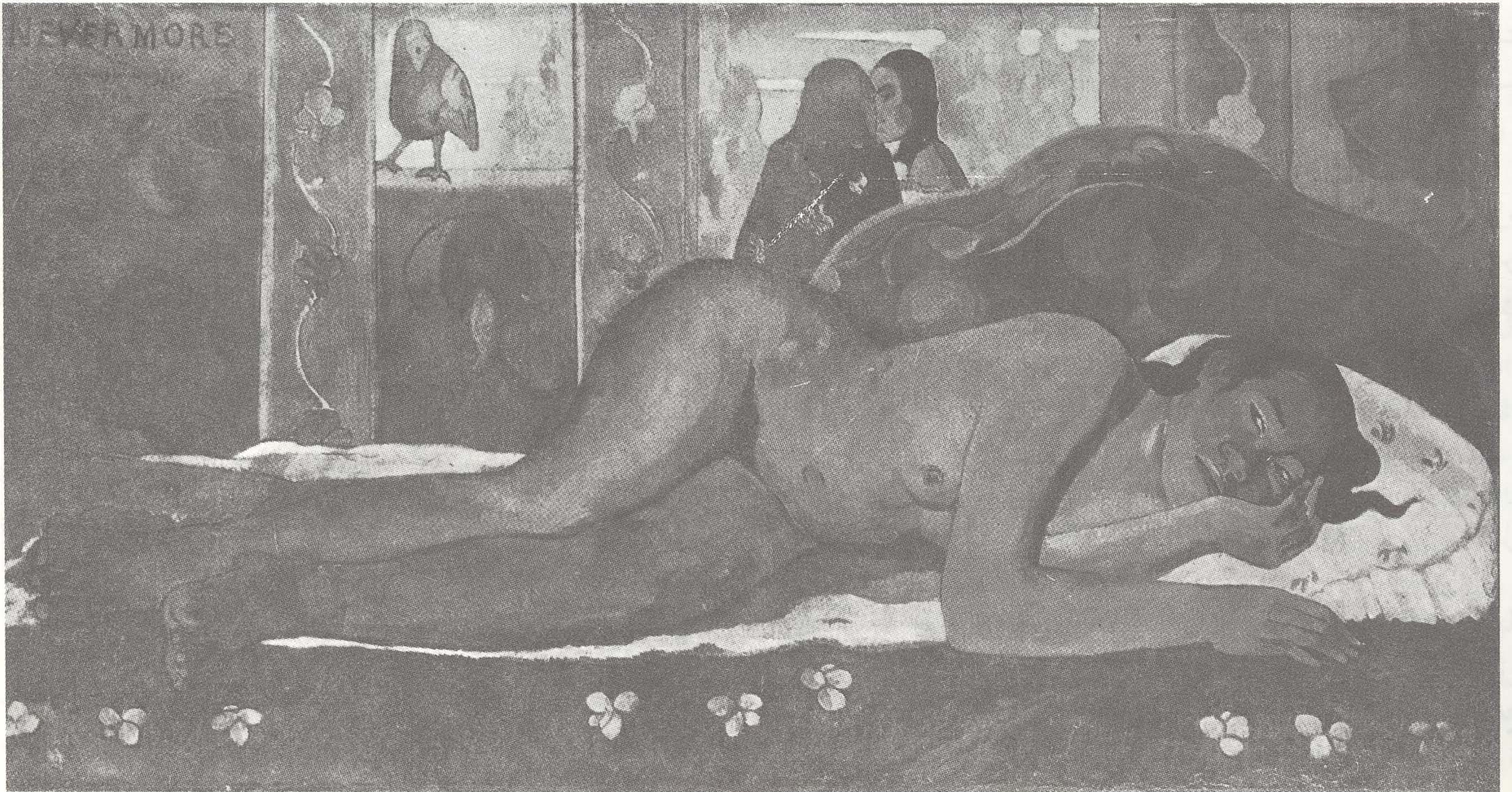
من أين ، وإلى اين ـ ومن نحن ؟ .

الا أن دوام الحال من المحال ، فتبع تلك الطفرة من الانتعاش الاقتصادي انتكاسة هزت وضعه المالي ، ففقد مركزه المرموق اثر افلاسات عام (١٨٨٢) ، وظل مدة من الزمن عاطلا عن العمل يعاني من الفاقة والبؤس ، وساقه القدر الى حياة بوهيمية وشرع بالرسم ،وتبددت من خياله جميع معالم الحياة البرجوازية .

الا ان زوجته،وهي من اسرة اسكندنافية برجوازية موسرة ، وقد اعتادت حياة الترف والاستقرار ، لم تستطع أن تتحمل حياة رسام بوهيمي .

انتقل بول وعائلته الى (روان) لان الحياة فيها أقل كلفة من الحياة في باريس ، وحاول أن يعيش بهدوء وسكينة ولكنه فشل ، فرحل الى (الدانمرك) مع اسرته على أمل العثور هناك على عمل ملائم بمساعدة من أهل زوجته ، ولكنه فشل أيضا في العثور على عمل مناسب ، فغادر الدانمرك بعد عدة أشهر ، أو بمعنى أصح هرب من (الدانمرك) وعاد الى (باريس) مع ولد واحد من أولاده اسمه (كلوفيس) المسمى هكذا تيمنا باسم جده ، وترك الاولاد الاربعة الآخرين عند امهم ،

فتاة من تاهيتي





فتيات من تاهيتي

التي آثرت البقاء في (كوبنهاغن) عند اهلها بانتظار ان تتحسن أحوال بعلها .

ولكن أحوال (بول) لم تتحسن، بل ازدادت سوءاً.

وفي عام (١٨٨٦) حاول الهروب من باريس الى اميركا ، واستقر بعض الوقت في بناما ، بيد انه سرعان ما غادرها الى (المارتينيك) ، وهو يجري وراء سراب البلد ذي الشمس الساطعة ، والحياة البدائية الهانئة الهادئة ، ولكنه فوجيء هناك بالمدنية ، قد دخلت تلك البلدان وهدمت فردوسه المنشود .

عاد الى فرنسا ، الى بريتانيا حيث الريف الهادىء الجميل، الا أن البؤس بدأ يسيطر عليه ويعرقل مسيرته الى الامام ، ولم يستطع في (آرل) عام (١٨٩٠) ان يتحرر من القيود التي أحس أنها تكبله ، وتحول بينه وبين الحياة البدائية ، ولم يعد يرى في (ريف فرنسا) تلك البساطة التي تتوق اليها نفسه ، وانتهت اقامته مع صاحبه (فان غوغ) بالمأساة المعروفة ، وفكر بالهروب ثانية وباقامة مرسم له في البلاد الاستوائية ، وتردد باديء ذي بدء بين (مدغشقر) و (تاهيتي) ، غير انه اختار اخيرا تاهيتي البعيدة أكثر فأبحر الى تلك الجزر عام (١٨٩١) .

وفي (تاهيتي) وجد على حين غرة ما كان يتوق اليه ، من مواضيع لدى السكان الاصليين في تلك الجزر النائية ، فجذبته بألوانها البراقة وبساطة اقليمها ورقة أهلها ، ولكنه في الوقت نفسه ، كان يشعر بالضيق من الادارة الاوربية التي تتحكم بمصير الاهالي هناك وتسومهم سوء العذاب، وتحاول أن تجردهم من هويته.

عاد الى فرنسا عام (١٨٩٣) بيد انه وجد نفسه غريبا في وطنه ، فعاد وابحر الى (تاهيتي) عام (١٨٩٥) وأقام فيها نهائيا .

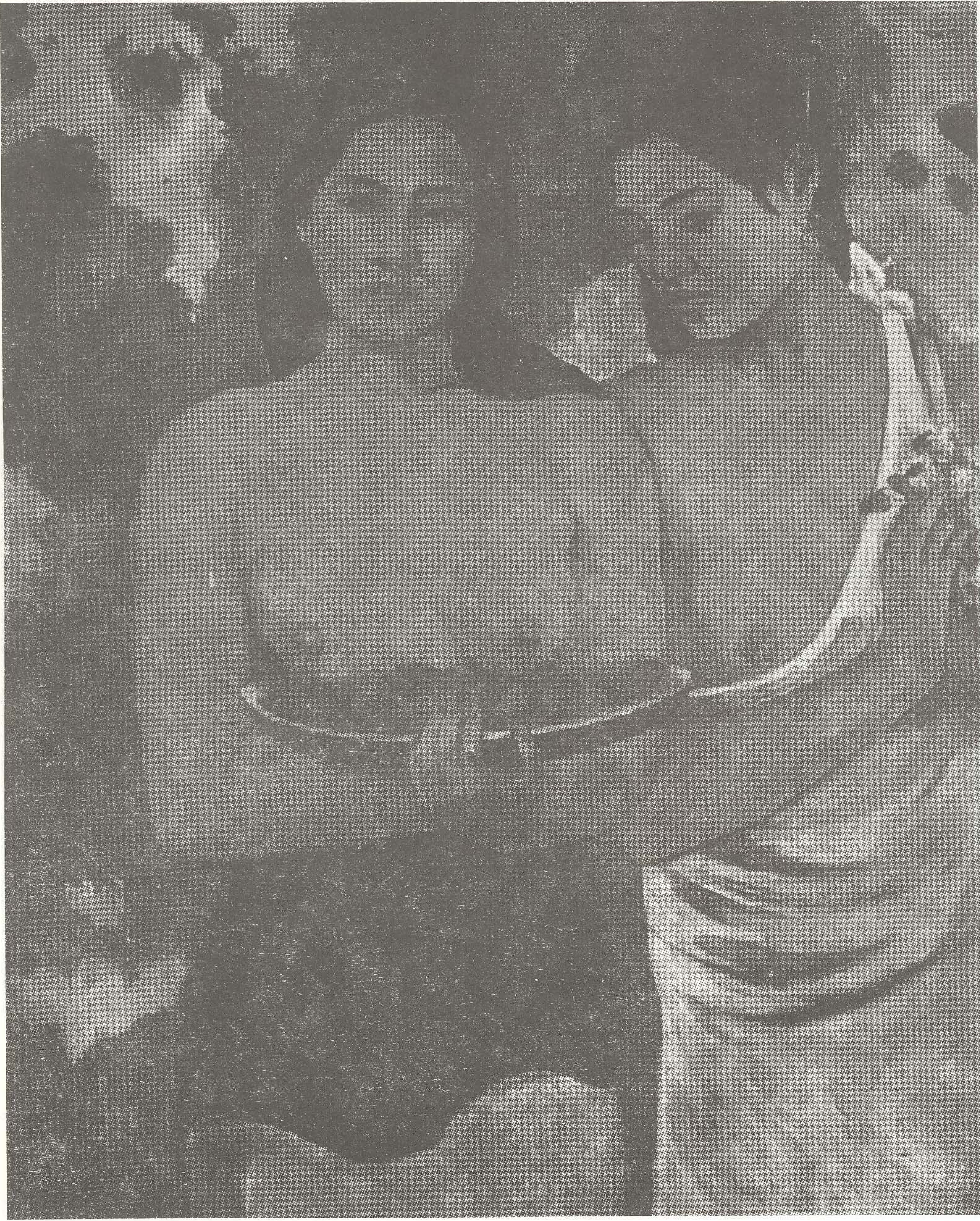
وعلى الرغم من المتاعب المادية التي اعترضت سبيله ، وأثارت فيه روح النقمة والتمرد ، فمما لا جدال فيه أن رابطة قوية جمعت بينه وبين (تاهيتي) وأهلها رغم ما كان ، يعانيه من سقم ومرض .

وفي عام (١٩٠١) غادر (تاهيتي) الى (جزر الماركيز) وفي (هيفا ـ اوا) قضى نحبه في الثامن من أيار (مايو) من عام (١٩٠٣) في قرية صغيرة ، وفي عزلة تامة عن العالم .

فن غوغان ؟

كذلك كتب الناقدان (ريمون كونياك) و (دانيل وايلدتشتاين) يتحدثان في فن غوغان ما مؤداه :

ـ إ ان (غوغان) الذي يعتبر رائد (المدرسة الرمزية) في التصوير هو نفسه ، يشكل بحد ذاته رمزا ولغزا ، فحياته المضطربة القلقة ، واصطدامه بمجتمع العصر الذي نشأ فيه ، والتناقضات في داخل أسرته ،



فتاتان من تاهيتي

وما عاناه في مسيرته الفنية من بؤس وشقاء ، كل ذلك أضفى عليه طابع (الرمز) الذي كان يتميز به كل فنان فذ في ذلك العصر ، ولم يشتهر أمره الا عندما دنت منيته ، ثم طفت شهرته فيما بعد موته ودخل في عداد الخالدين من اعلام الفن] .

مرت حياة (غوغان) كأسطورة مصطلح عليها في عصره بسبب ما كان يتميز به من أصالة ، فهو مثل حي للفنان الذي حلت به اللعنة !

لقد تناول العديد من المؤرخين و (الجماليين) بالتعليل ، والتفسير ، والتحليل ، سيرة حياته الذاتية الطافحة بالاحداث المثيرة ، والاهواء المتضاربة ، ولم يجدوا صعوبة تذكر في الوصول الى حل لرمزه ، نظرا لما خلفه من آثار حية ناطقة ، وما تركه من رسائل الى زوجته واصدقائه ، ومخطوطات اخرى تعبر عن وجهات نظره ، وتلقي الضوء على جانب من تفكيره ، فتبين لهم أن الرجل كان يعاني طوعا من تناقضات مختلفة ، ولم يكن يصدق القول في كثير من الاحيان ، ولم يقل الحقيقة تماما ، أما بسبب تعثر في ذاكرته ، أو بسبب تشتت أفكاره المتقلبة على الدوام .

كذلك علينا أن نطرح جانبا أهواءه ومشاعره ، والا نعتمد على مجرد اقواله وحدها ، بل علينا أن نستبطن حصيلة أعماله المفضلة ، تلك الاعمال التي قد تقودنا



طبيعة صامتة



القمر والشمس

الى تفسيرات خلاية ، اذ اصبحت اليوم معظم أعماله معروفة ، وقد احصيت تحفه حسب تسلسلها الزمني، ومنها نستطيع ان نتبين وجه الفنان الحقيقي ، وما كان يتناوبه من تناقضات .

اننا اليوم لا نستطيع ان نقدر اثر (غوغان)الثوري في تاريخ الفن الفرنسي حق قدره ، من غير الرجوع الى المرحلة الصعبة التي مر بها في عصره ، ذلك انه ظهر في مرحلة كانت فيها الانطباعية نفسها غير مألوفة لدى الجمهور ، فانضم اليها بادىء ذي بدء ، على اعتبار انها حركة طليعية ، ثم مالبث ان تحول عنها ـ بكل صرامة رغم صفائها وفطريتها ، الى ما هو أهم في نظره ، الغاية من الفن وما يجب أن يعبر عنه .

وسرعان ما اتخذ موقفا مناهضا للانطباعية من حيث لا يشعر ، فقد اتاحت له رحلاته الى (بريتانيا)، و (جزر المارتينيك) واتاح له انفصامه عن المجتمع (الباريسي) أن يتطلع الى الاشياء من خلال منظور اخر ، لما عاد ثانية الى (المارتينيك) واحتك (باميل برنار) : [الذي كان يحاول هو نفسه تجربة اسلوبه الجديد المحدد الشكل ، بدلا من التداخل بعضهبعض] أحس (غوغان) أنه امام تقنية قادرة على الحركة ضد الانطباعية غير المترسخة ، وقادرة على اخضاع اللوحة لرسم ثابت وبناء وطيد الاركان .

وفي الواقع كانت (الانطباعية) بالنسبة اليهتنطوي في معناها الحقيقي على أنها موقف عاطفي ازاء الطبيعة وحلقة منطقية في تاريخ التصوير الفرنسي في القرن التاسع عشر ، ونهاية للرومانسية والواقعية ، ذلك لان الانطباعية ما هي الا محاولة لتسجيل مشاعر الفنان تجاه منظر ما ، وفي ساعة ما من النهار ، وتحت

تأثير اضاءة ما .

ان هذا التحديد لم يكن ليرضى عنه رجل مثل (غوغان) الذي كان ينشد تصويرا معبرا عن شيء ما أكثر خصوصية ، وأشد التصاقا بالشخصية الانسانية ولم يكن ينشد من الطبيعة طوعا الا الاغراء والايحاء ، بل قل الذرائع نفسها .

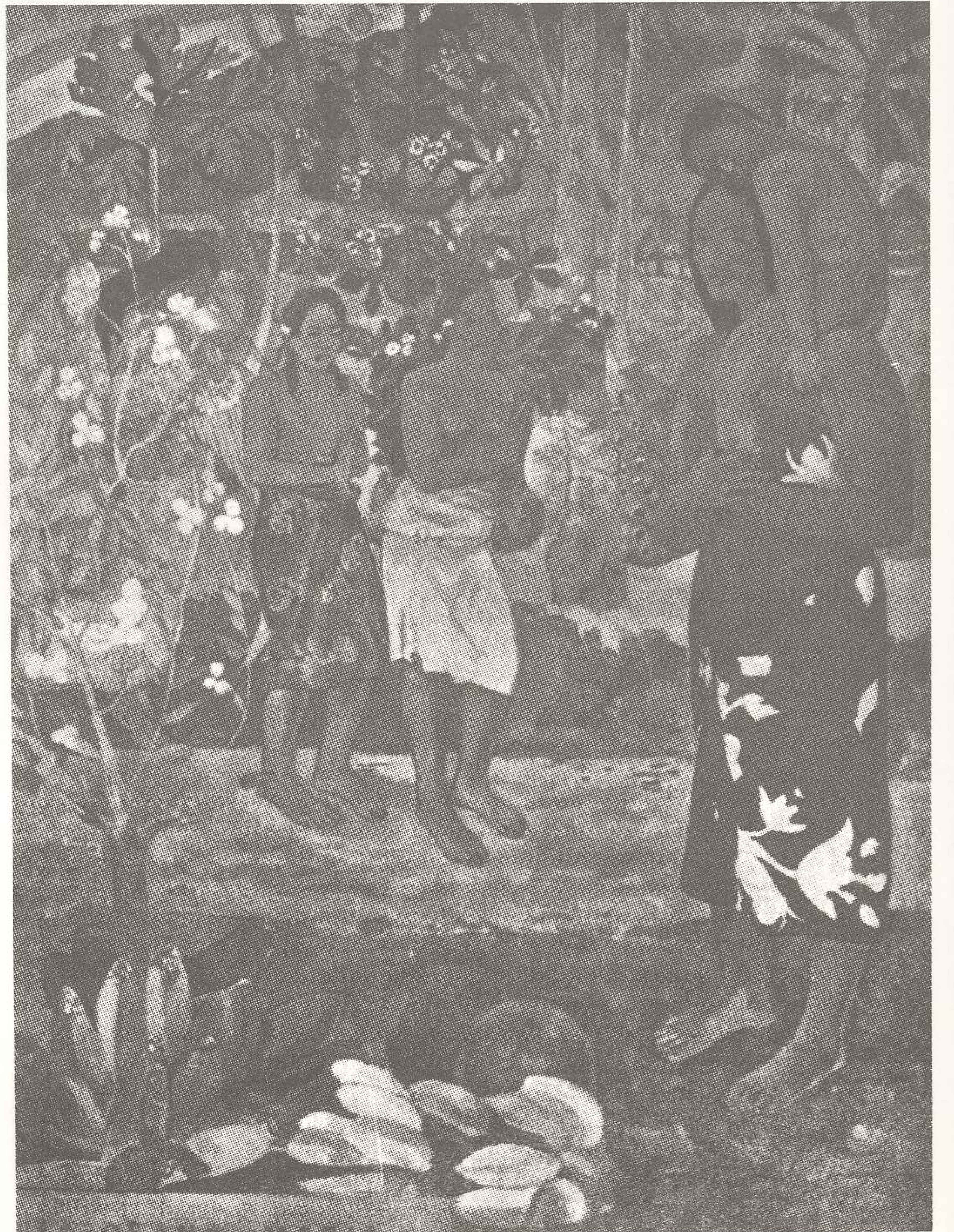
لما بدأ في عام (١٨٨٨) بسلسلة لوحاته المستوحاة من المواضيع الدينية مثل (المسيح الاصفر) و (معركة يعقوب مع الملائكة) و (المسيح في بستان الزيتون) ، لم يكن يتوخى من وراء هذا الاختبار جذب الانظار او اثارة المشاعر ، كما كان يفعل اصحابه الرسامون الانطباعيون ، انما كانت فكرة (الرمز) هي المسيطرة على الموضوع لديه ، وفي اعتقاده انه استوحى اعماله تلك من (بريتانيا) حيث تسودها الصراحة الشعبية الساذجة ، ولم يقدر معاصروه في بادىء الامر اهمية هذا العطاء الفني حق قدره ، الا أنهم مع ذلك قد لمسوا في هذا الفنان حيوية وردة فعل قوية ، وهذا ما يفسر الاستقبال الحسن الذي لقيه في الاوساط الادبية ، وبخاصة عند الشعراء الذين اكتشفوا عنده ينابيع الرمزية ، وكانوا يتمنون ان تمتد (الرمزية) الى الفن لتفنيه بصوفية أو بروحية جديدة ، ولتسمو به في مدارج النغم والمهارة في اللحن ، وقد وجدوا في (غوغان) الفنان ضالتهم المنشودة في هذا المجال .

لما رحل (غوغان) الى (تاهيتي) كان متمكنا تماما من أساليبه ، وكان على يقين مما يفعل ، وظهر ذلك جليا بالمقارنة بين لوحاته التي أنجزها في (بريتانيا) وتلك التي رسمها في (تاهيتي) ، فجاءت هذه الاخيرة على ذلك السلم من النغم ، وبنفس الالوان الفاقعة من الاصفر والاحمر ، وجاءت على ذات الوتيرة من المزج والتناقض ، وبذات السمات المعبرة .

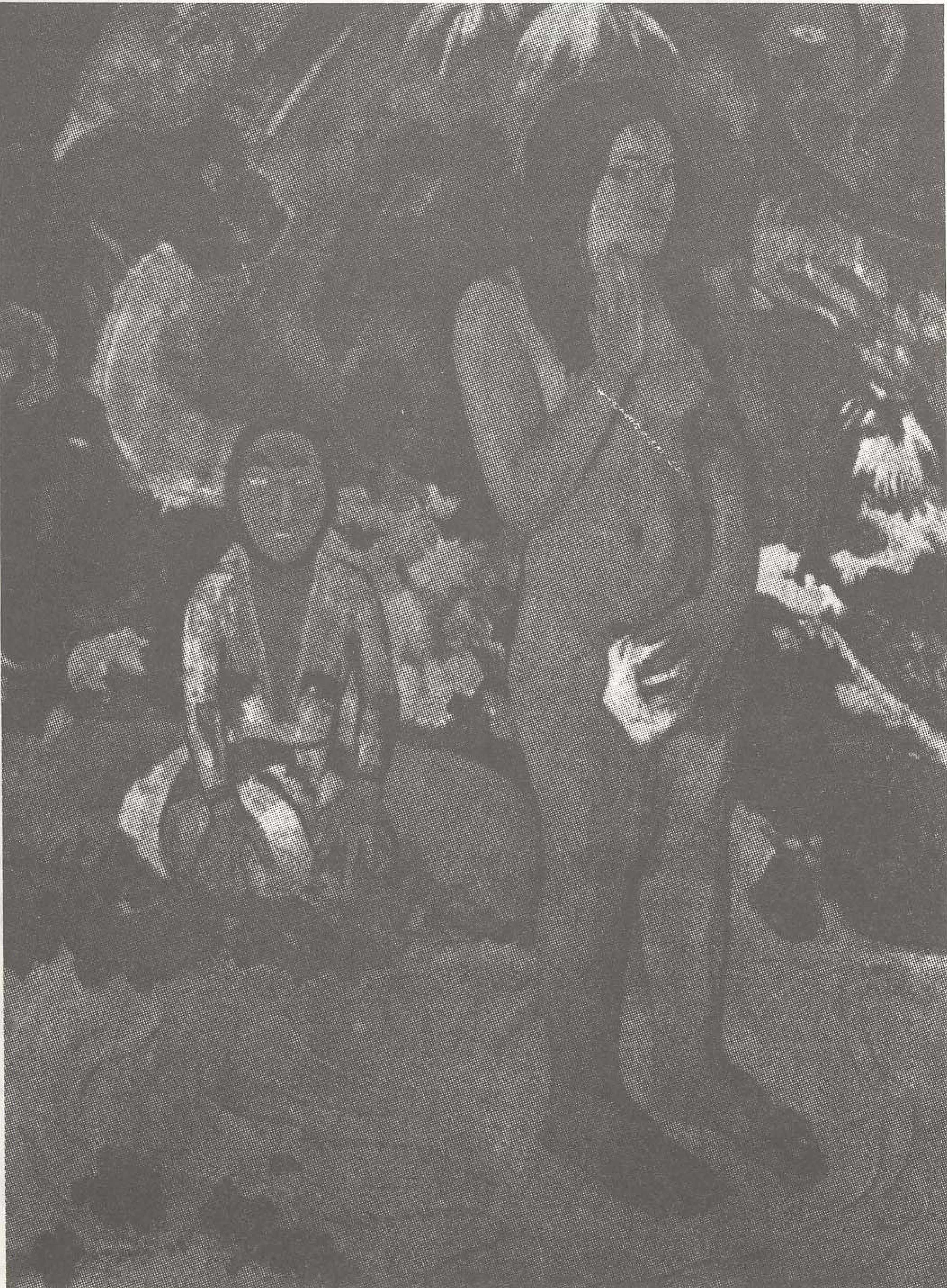
لقد برهن من خلال اعماله في (تاهيتي) أنه من الممكن ان يكون للطبيعة عدة أوجه مختلفة بلا مراء ، وأن الحقيقة لا تكمن في المنسوخ طبق الاصل ، بل في دقة التناغم في اللوحة ، وكان لا يهمه أن تبدو البراري في هذه اللوحة حمراء ، بدلا من أن تبدو خضراء ، أو أن تبدو تلك الشجرة صفراء بدلا من أن تبدو رمادية اللون .

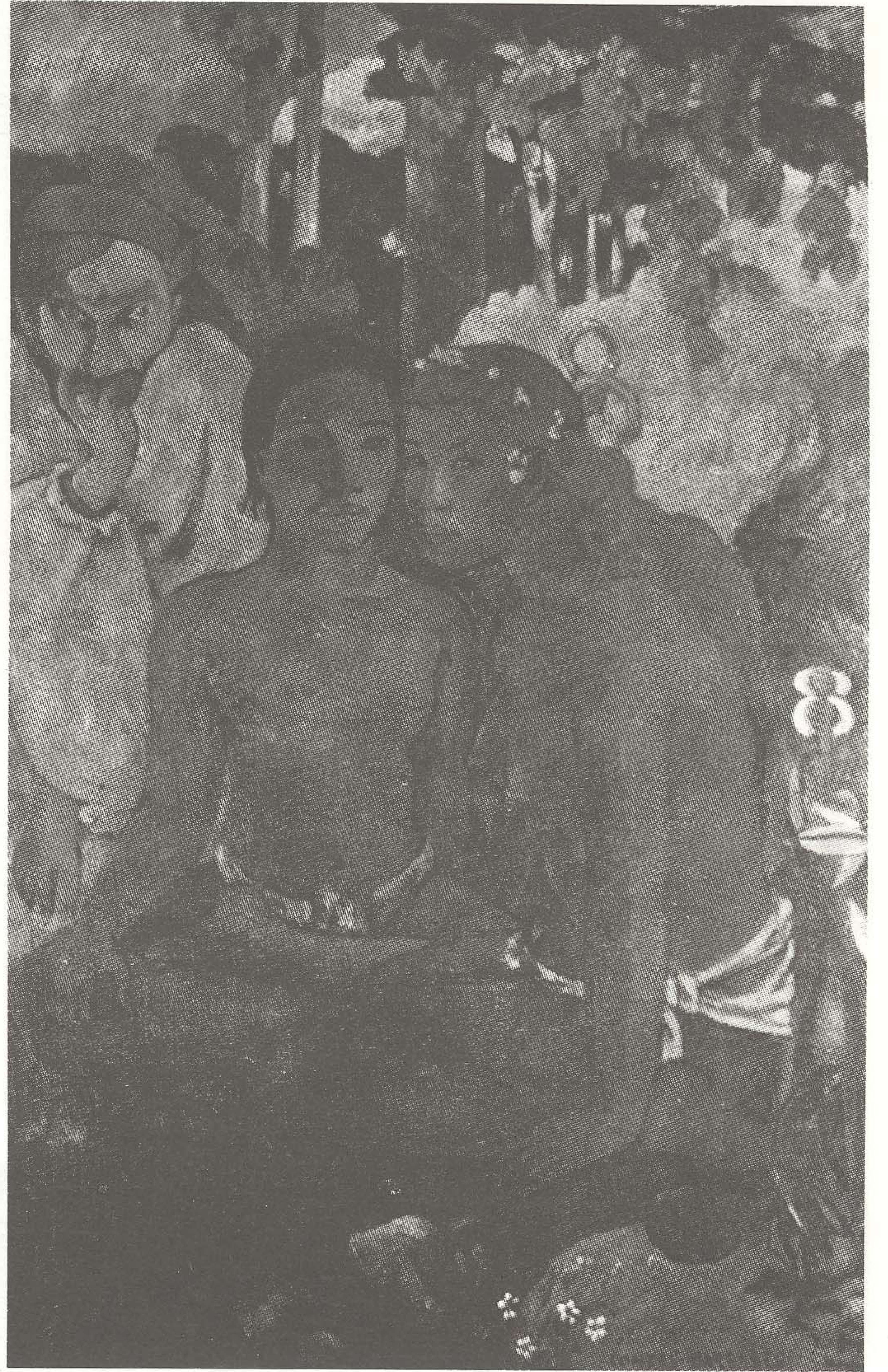
المهم عنده هو انسجام الاصفر والاحمر ، بحيث يغدو المنظر اقرب الى المعقول واحب ، واكثر جاذبية ،

نحن نقدسك يامارى

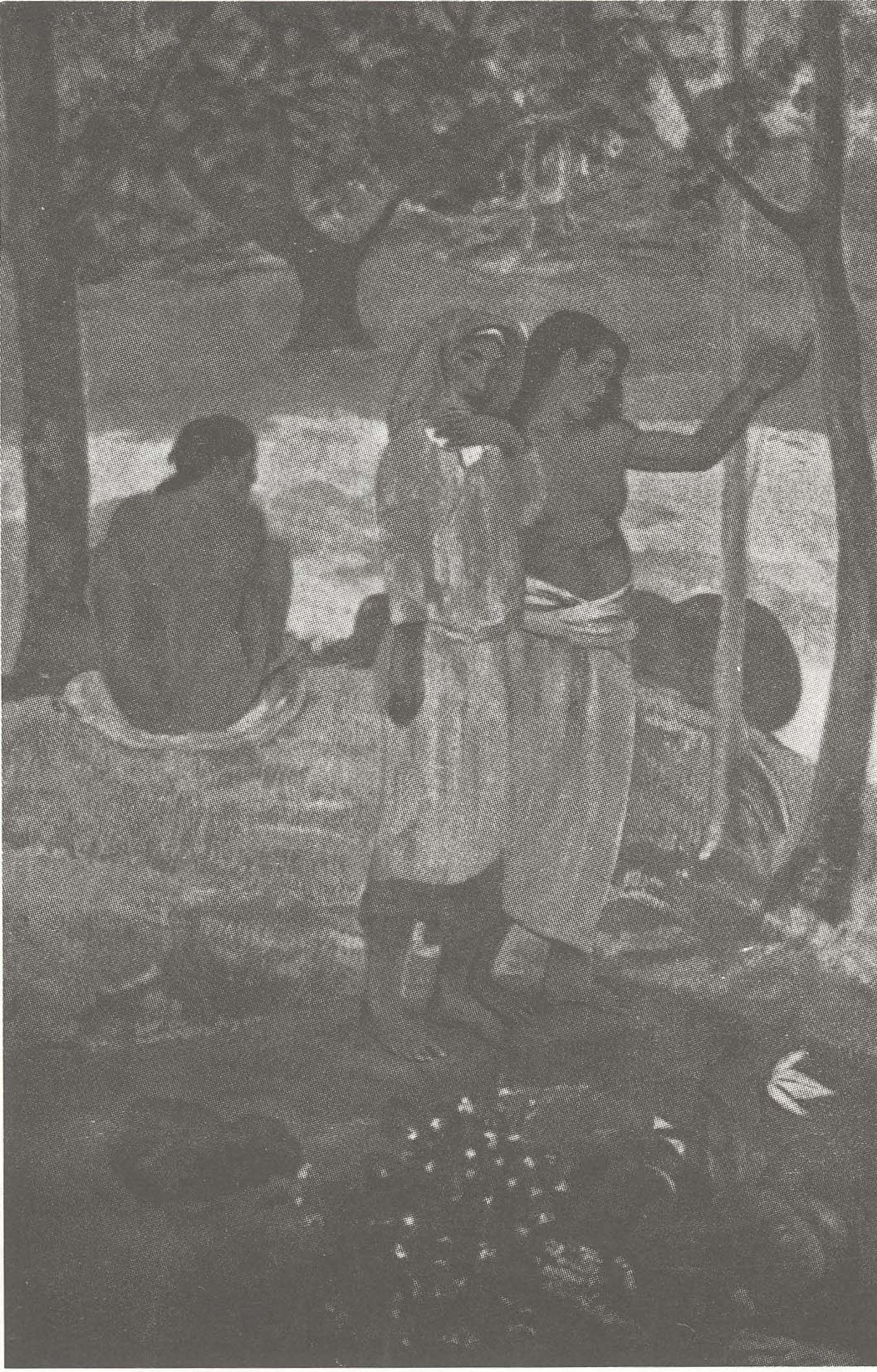


كلمات من الشيطان





فتيات ..



فتيات من تاهيتي

وأبهج للناظرين ، ولم تكن الطرافة عنده الا ذريعة ووسيلة ، فالخروج من محيط الى محيط اخر ، يجعل الجمهور يتقبل هذا المشهد الغريب ، الذي ما كان ليتقبله ، لو كان يمثل مشهدا اوربيا صرفا .

وفي الواقع ان مشاهد الارياف والشخوص في تاهيتي ـ من وجهة نظر غوغان ـ لم تكن لتختلف من مناظر القرى والفلاحين في مقاطعة بريتانيا الفرنسية الا قليلا .

لقد بدأ الناس في مختلف البلدان الاوربية في السنوات الاولى من القرن العشرين يشعرون بحاجة ماسة ، وبدوافع قوية الى ايجاد نوع من الفن يتماشى والتطورات الطارئة ، وشروط الحياة الاجتماعية الجديدة ، الناجمة عن الثورة الصناعية ، والابتكارات والمخترعات المستحدثة ، وما يتطلب ذلك كله من سرعة في الحركة ، وتسلم طبقة مقاليد الحكم ، والسيطرة على مقاليد الشعوب .

كان الناس يتطلعون بشغف الى فن جديد فيه حركة روحية أخرى غير تلك التي عهدوها في الفنون والاداب من قبل .

لقد كان من غير الممكن ان يستمر الادباء في الكتابة، والفنانون في الرسم ، كسابق عهدهم .

كان (فان غوغ) و (غوغان) في طليعة من حمل لواء الثورة الفنية انذاك من حيث لا يدريان !

كانت الصداقة التي تجمع بين (فان غوغ) و (غوغان) ، ثم الخلاف بينهما ، وكان التحامهما ثم تضادهما ، اولى بوادر الحركة الرمزية التي فرضت نفسها فيما بعد على الفن ، ففان غوغ بفنه الرائع ، المبتكر ، المفري ، والمتحدي ، قد قلب المفاهيم الشائعة



صورة شخصية لامرأة

انذاك حول الفن ، واستطاع ان يبرز من اعماق النفس خلجات اشد وقعا ، واكثر تعقيدا ، واعظم قلقا واضطرابا ، وقد وجد في معالم الحياة الريفية وسيلة لاثارة كوامن العواطف والمشاعر ، ممهدا بذلك الطريق لما سمي فيما بعد بالمدرسة التعبيرية في أوربا الوسطى ، وما رافقها من عنف وفوران ..

ومن جهة اخرى لم يكن غوغان يقل عن فان غوغ ثورية وتمردا ، ولكنه كان يستطيع ان يلجم مشاعره في بعض الاحيان ، وبذلك مهد هو الاخر بدوره الطريق لظهور التكعيبية ، نقول ان (غوغان) كان باستطاعته لجم مشاعره احيانا ، وخير دليل على صحة ما نقول هو أننا كنا نراه يأخذ بعض الشخوص ، في بعض الاحيان ولاسيما بعد رحيله الى تاهيتي من لوحات سبق واستخدمت فيها ، كما يستعير الكاتب الكلمة في جملة ما .

وهكذا يتكشف لنا هذا الفنان الثائر بالتحليل كمجدد للكلاسيكية ، كلاسيكية متجددة تشبه تلك التي طلع علينا بها الفنان الكبير (بوي دو شافان)(١) ذلك الفنان المشبع بنسغ من الحيوية أقوى ، المندفع بمزاج اعظم حدة ، واشد مراسا . ولم يخف غوغان تأثره به في لوحته الرمزية الرائعة التي خط عليها بريشته الكلمات السرمدية [من اين نحن اتينا ؟] و [من نحن ؟] و [الى اين نحن راحلون ؟](٢) . وهذه ما هي في الواقع الا ترديد [للغابة المقدسة] ، كما ان لوحة [نافي ـ نافا ـ ماهنا] العظيمة المعروضة في متحف (ليون) تكشف عن ذات الروحية ، وتنتمي الى نفس التقويم في التشكيل المجزأ ، وتنسجم في نفس الوقت مع الاشكال العامودية المطولة .

وهكذا أيضا نجد أن (شافان) كان ماثلا على الدوام في خاطر (غوغان) اذ جاء في رسالة كتبها هذا الاخير من (تاهيتي) قوله :

---

(١) (بوي دو شافان) رسام فرنسي مشهور ، ولد في ليون عام (١٨٢٤) وتوفي عام (١٨٩٨) ، اشتهر برسومه التزينية الرائعة المنسجمة مع التشكيل ، وهو الذي زين (البنثنيون) و (السوربون) باجمل الرسوم .

(٢) يقال ان (غوغان) رسم هذه اللوحة عام (١٨٩٧) وفيها حاول التعبير بشكل رمزي عن مراحل حياته الثلاث المختلفة ، وما ان انتهى من رسمها حتى حاول الانتحار .



فتيات من بريتونيا .

– ان (بوي دو شافان) يستطيع التعبير عن فكرته، نعم هذا صحيح ، الا انه لا يصورهـا ، ان (بوي) يعنون لوحة باسم (الطاهر) ، ولكي يفسر معنى الطهارة يصور صبية عذراء تمسك بيدها القيثار ، ... انه رمز معروف ، ولكنه غير مفهوم ، أما أنا (غوغان) فأرسم تحت عنوان الطهر ، منظرا ريفيا فيه جدول عذب رقراق لا يدنس صفاءه ، أي انسان متمدين ، ومن غير حاجة الى الدخول في التفاصيل أقول أن ثمة عالما بيني وبين بوي دو شافان .

ان (بوي) كرسام يعتبر اديبا ، ولكنه ليس رجل أدب ، أما انا فاني لست أديبا من المحتمل أن أكون رجل أدب !.

هذه الفقرة من رسالة (غوغان) تدلك على مدى رؤيته الواضحة لتحفه ، الامر الذي يدل كذلك على أن عبقرية (غوغان) ليست ثمرة الهام نابع من اللاشعور أو طفرة من الطفرات ، اذ لم يمارس الرسم في طفولته كما لم يمارسه حتى بعد أن غدا يافعا ، ولم يجد في نفسه ما يحدو به الى دخول هذا المعترك ، وكانت باكورة أعماله مقتصرة على نحت بعض التماثيل وحفر بعض النقوش لموضوعات شعرية أو فلسفية .

وكانت الحقيقة بالنسبة اليه تتجسد في الانسان، الانسان ذلك المجهول ، ذو الطاقات التي لا حصر لها ، الذي باستطاعته ان يفجر هـذه الطاقات بمختلف الوسائل الثقافية الحضارية المتوفرة لديه ، مهما كانت نزعاته يستطيع ان يبرز الدوافع من خلال حواسه للتعبير عما يمور في عالمه الداخلي الفني بالصور . وفي اعتقاده ان خير ما جذبه اليه سواء في (بريتانيا) او في (تاهيتي) هو المظهر الشعبي للاشياء ، ذلك لانه وجد في الفن الشعبي الصراحة ، والبساطة ، والقوة المجردة من كل تصنع وزيف ، الامر الذي أكد حقيقة مشاعره ، بأن هذا الفن أهم من الفن الذي يرتكز على التعاليم المتعارف عليها ، الموروثة من مدارس معينة .

لهذا نجد (غوغان) مجددا في حدود القوانين الاساسية للكلاسيكية ، وكان يثور بقسوة على كل جمود اكاديمي عقيم .

ولهذا أيضا نجده ثائرا على جميع الشروط الثقافية والاجتماعية المسيطرة على عصره ، وقد حاول ايجاد بديل يمثل فيه روح ذلك العصر ، ولغة جديدة في التشكيل يستطيع بواسطتها ان يعبر عن القوى الدفينة التي يبحث عنها ، وبذلك استهل ما نسميه اليوم (بالاسلوب الحديث في التصوير) .

لقد كان مستعدا على الدوام للتضحية بالمظاهر العرضية ارضاء للدور الاهم ، ألا وهو التعبير عن فكرته حول الانسان .

... انه موقف مفعم بالخيلاء .

... وقد لا تكون هذه الفكرة عبقرية الا ان صاحبها لا يخلو من معالم العبقرية .

[كان غوغان في هروبه الكبير من المجتمع البرجوازي الرث الى الحياة البدائية في (تاهيتي) وغيرها يمثل النقمة والغضب ، ولكنه لم يجد الحل الامثل] .

الفن بين المتعة والمعاناة

بوغوميل راينوف
ترجمة : ميخائيل عيد

يتجلى استعداد (جيريكو) لمواضيع المعاناة لامن خلال (طوافة الميدوزا) ولا من خلال تصوير المرضى نفسيا ، وحسب ، بل من خلال ردود فعله على أعمال الفنانين الآخرين ، انه يتكلم على تجربته امام احدى لوحات [دافيد ويلكه] وخصوصا أمام (شخص يجعلك تنفعل بتمظهره وتعبيره مهما حاولت التماسك ، انها زوجة الجندي القلقة على زوجها ، والتي تتفحص بعينين مضطربتين خائفتين قائمة القتلى) ، ليس (ويلكه) فنانا من مستوى يمكن أن ير بك (جيريكو) بمهارته ، ويبدو أن الباعث على الانفعال ، هو قبل كل شيء الدراما الانسانية ذاتها .

وكذلك هي الحال أيضا مع مبية [ثمة لحظات احس فيها وكأنني مخرق بسهام القديس (سيباستيان) وانا أنظر الى معذبي (مانتينا) ، وحين رأيت لوحة (ميكلانجلو) التي تمثل انسانا ساقطا ، أحسست بالآلام تعذبني كما تعذبه وعانيت الشفقة] . ومع أن (مبيه) لم يتجه الى الكلمات العذبة فقد صاغ بأدق صياغة فهمه لمأساوية المصير الانساني في احدى رسائله الى (سانسيه) :

ـ [أعترف بانني أغامر بالتحول الى اشتراكي ، فاكثر ما يؤثر بي في الفن هو الجانب الانساني ، فالجانب المفرح من الحياة لم يظهر بتاتا ، لا أعرف أين هو ، ولم اره في حياتي ، المسرة الكبرى التي أعرفها هي في ذلك الصمت الذي تستمتع به في الغابات والمروج ، أجلس تحت شجرة شاعرا بكل الطمأنينة ، ثم الا حظ فجأة شخصا تعيسا ، يظهر على الدرب منحنيا تحت حزمة من الاغصان ، المفاجأة في ظهور هذا الشخص تذهلك دائما ، وتوجه الفكر نحو نصيب الانسانية (المحزن ـ التعب) ، ترى في أماكن محروثة اناسا يحفرون وينبشون الارض،وترى كيف ، من حين لآخر ، يتمطون ويمسحون عرقهم بأقفية أيديهم ، (بعرق وجهك سوف تأكل خبزك) ، هل يرضى (هذا الانسان) منذ وجد في العالم ؟ وهل وجد ماهو أتعس منه على الكرة الارضية؟ ليس هذا الامر مفرحا وليس ممتعا ، كما يحاول بعضهم اقناعنا ، ولكن ، هنا ، بالنسبة لي ، الانسانية الحقة، والشعر العظيم] .

يصعب أيجاد مغزى لتفسير ما اذا كانت هذه الرؤية المأساوية للعالم هي نتيجة لسمات فطرية ، أم لتجارب حياتيه مريرة ، حين تكون لدى الانسان موهبة أن يرى أبعد من أنفه ، وحين يكون لديه الشعور والخيال، حين يمتلك عادة البحث عن المغزى ، فان مؤذيات الحياة سوف تأتي لتزيد رهافة هذه السمات ، تفسر مأساوية (كيتي كولفيتس) أحيانا ، بأنها فقدت ابنها في الحرب العالمية الاولى ، انها لضربة قاسية حقا ، ولكن الفنانة كانت قد بدأت قبل ذلك بسنوات كثيرة تضع سلسلة (لوحات الحفر) حول المعاناة ، ولم يكن الباعث لها أية دراما شخصية : [قال لي أهلي مرة ، ثمة الكثير من المفرحات في الحياة ، فلماذا لاتصورين سوى جانبها المعتم ، لم أستطع الاجابة عن ذلك بشيء ، فالجانب الآخر لايجتذبني] .



ميليه ...

والجواب في الجوهر غير عسير ، فحين تستشف المعاناة ، وحين تنفعل بها حتى تظل أمام ناظريك ، فمن الصعب على مشاهد الطمأنينة والسرور الطارئة أن تبدد الرؤى المضنية ، وتعرف من التجربة الشخصية ، ان فرط الشعور وفرط الخيال غير صحيين ، لقد كانت الطبيعة كريمة اذ أعطتنا هاتين السمتين باعتدال تام ، ذلك لاننا لو عشنا ، وتمثلنا كل الاحوال التي تحدث اللحظة في العالم ، فان ذلك سينعكس على نومنا وعلى شهيتنا !

ان بعض الناس وبعض الفنانين ليسوا عطوفين ، وحين يضاف حمل التجربة الحياتية الى العاطفية الفطرية ، ورهافة الشعور ، فمن العبث أن ننتظر من أمثال هؤلاء الفنانين أي نشيد جهوري للفرح ، كتب جورج روو : [تعمق الحياة مشاعر العذاب والحزن هذه التي أعاني منها دائما ، وتصويري ، اذا سمعني الرب ، على الرغم من عدم كمال فني سيكون تعبيرا عن هذه المشاعر .] .

ـ [عرفت نفسي في المعاناة ومن خلال المعاناة ، عرفتها في الحياة وخلال الحياة ، بعيدا عن عبادة الموضة والزيف ، ولكن مع السعي بكل كياني الى الحقيقة] . يتكلم الفنان على ضرورة أن تسيطر في عملية الابداع ، [أن تعرف ، وأن تقدر على أن تجهد ، وأن تعرف ايضا أن تسترخي ، وأن تدير خيالك واعصابك ، وأن تهيمن على الارتعاش في دمك ، وعلى الحدة الرعناء ، الحدة المقدسة لدى رؤية الظلم الذي يسود على الارض] .

ـ [أؤمن بالمعاناة ، فهي ليست ظنا لدي ، انا صديق صامت لاولئك الذين يعانون معاناة متواترة وصبور ، أنا نبات عاشق للشجر للالم الازلي ، ازحف على الجدار الذي تخفي الانسانية المتمردة خلفه عيوبها وفضائلها ، أومن بالمسيح على الصليب فقط ، بمسيحيي الأزمنة الغابرة] .

وعلى الرغم من ميل الفنان قليلا الى الاسلوب الادبي فان هذه الكلمات ليست بلاغة مجردة ، وحسب ، بل يؤكدها كل الطريق الابداعي الطويل الخصب (لروو) الذي ظل مخلصا حتى النهاية الى مبادئه ، دون أن يحسب حسابا لتقلبات رياح الموضة ، ان تأكيدات بعض النقاد على أن هذه تكاد تكون مبادىء كاثوليكية منقولة الى الفن وأنها ، اما محاولات لذم الرسام ، أو سعي للدعاية الى الكنيسة . ان كل ذلك لا صلة له بالحقيقة ، فليس مصادفة أن يؤكد (روو) أن الامر الوحيد الذي يؤمن به هو المسيح على الصليب ، أي التضحية بالنفس باسم الانسان .

وباسم الانسان أبدع (روو) فنه ، ونرى هذا الرجل كمعذب من مجتمع معاد للانسانية ، مجرب ومعان ، نراه منحنيا تحت حمله ، وقد تحول الى فريسة للحاكمين والقضاة ، ومحاطا بالظلمات ، وهذا



فان غوغ

التصوير يرن في احيان ، غير نادرة ، كصرخة معاناة ، او همس اشفاق ، ومواساة ، واننا لنخطيء . اذا قومناه كمنظومة من الرؤى المؤلمة ولدت في رأس ناسك ما ، او متعصب ، على العكس تماما . وبقوة مفارقة ، يعتبر فن (روو) الانساني الذي لايندر أن يكون مأساويا ، اكثر فتونا ، وغنى تشكيليا ، من الصور التي دون فكرة ، والتي وضعت لهدف واحد هو أن تكون مذهلة بصريا . وحتى القضاة المتحفظون تجاه (روو) يضطرون الى الاعتراف ، بأن نتاجاته الصغيرة شكلا على الاغلب قد وضعت وفق تقنية معقدة ، ومدهشة التألق .

ولا يمكن بأية حال تقويم هذا الابداع الواسع على انه رتابة ، انه يتناول جميع الاجناس ، ويقنع بغنى المواضيع . مشاهد من السيرك ، من البيوت العامة ، من قاعات المحاكم ، من حياة الضواحي ، من الطبع العاطفي . تصوير للقضاة والمحتالين ، للقديسات والعاهرات ، للمهرجين وراقصات البالية ، للقرويين ولنساء من الشعب . وصور وجوه شخصية واجساد عارية ، ومناظر ، وطبيعة صامتة ، قليلون هم الفنانين من تلك الفترة الذين كان بامكانهم أن يقدموا لنا مثل هذا التنوع في المواضيع ، ولكن هذا تنوع يحدده ويوحده ويوجهه ذلك المبدأ الانساني . الذي يبقى الفكرة الثابتة الموجهة للرسام طوال حياته .

لا الاستعداد الفطري ، ولا تقلبات الحياة الخاصة ، تستطيع آليا أن توضح مسيرة الابداع ، يوضح أنصار الفرويدية ، بشغف أن (ابسن) و (توماس مان) عاشا طفولة غير سعيدة ، وأن (مونش) كان سوداويا وسكيرا ، وأن (فان غوغ) قد عانى مرضا نفسيا ، وأن (فان غوغ) قد عانى مرضا نفسيا ، وأن (دوستويفسكي) كان مصابا بالصرع ، وأن (تولوز- لوتريك) كان منحطا جسديا ، وان (موديلياني) و (سوتين) و (باسكين) كانوا سكيرين لاشفاء لهم ، وطبيعي أن العلل ، وخصوصا النفسية ، ليست دون تأثير ، ولكنها بعيدة جدا عن أن تفسر كل شيء ، وليس ثمة ما يمنع من ان نرد على الشروح الفرويدية بأبسط طريقة ممكنة : (ان ما أبدعه مؤلفون كالذين تم الاستشهاد بهم لم يكن بفضل هذه العلة أو تلك من العلل ، بل أبدع على الرغم من تلك العلل) .

ولكننا ستمالك أنفسنا كيلا نقع في العفوية ، مع أنها عفوية من لون آخر ، ان الحمية والمغامرة الحياتية ، هما دون شك على شيء من الاهمية ، ولكن ليس بالمعنى المعطى لهما من الفرويدية ، كان (جونكين) و (بوتيشيلي) أيضا من ضحايا الكحول ، ولم يمنعهما ذلك عن ابداع تصوير دون ايقاعات مأساوية ، واذا بحثنا بأي ثمن عن تشوهات نفسية فمن العسير أن نجدها لدى (دومييه) و (مييه) و (مونييه) الذين



أنسور

لايندر أن تتحول الدراما في نتاجهم الى مأساة ، واذا تعلق الامر بالبؤس والجوع ، ببساطة ، فلا وجود لهما في حياة (ايزرايلس) و (رودان) و (دوغا) و (رافائيل) و (فالاتون) و (مازرويل) و (غروس) ـ وكفى افراطا في التعداد ـ الذين لاتندر في ابداعهم السوداوية ، ولا أنغام الالم المباشرة ، ونحن لانتهرب من المؤثرات بل من البراهين الرخيصة ، ونبقى اقرب الى الوقائع ، وتقول الوقائع ان فنانين لم يظهروا (أرستيد مايول) متحدر ، الى حد ما ، من أصل ظهورهم أي نوع من المعاناة الخصوصية ، يستطيعون أن يكونوا متحسسين بالمأساوية ، وأن يبدعوا نتاجات تعكس المأساوية .

معلوم ، فيما يتعلق بفن الفرح والحيوية ، أن (أرستيد مايول) متحدر ، الى حد ما ، من أصل (رونوار) يقول النحات نفسه : [لا أحب الفن الذي ينحت العذاب ، يوجد الفن كي ننسى بشاعات الحياة] ولكن ، هاهو (مايول) نفسه ، حين اقترحوا عليه أن يقيم نصبا لصرعى (بانيول) ، شرع يعمل بانجذاب على تنفيذ هذه المهمة التي ليست له ، وحين أنجزت المهمة كتب النحات : [وأخيرا أبدعت شيئا يرضيني : فوق صخرة وسط البحر منحوتة بسيطة ، ثلاثة أشياء : السماء والبحر ، وحجر مقتطع ، لقد عبرت عن الشعور المعذب بالحرب كما شعرت به ، وكنت أفضل أغنية للفرح ، ولكن ينبغي أن اترك فكرة العذاب على صخرة (بانيول) هذه ...] .

ومن الممكن ، طبعا ، أن يقول احدهم بسخرية لطيفة ، ان (مايول) قد نفذ الطلب ببساطة ، فالنحاتون يحبون أن يقيموا النصب ، ويستطيع أحد ما أن يعلن أن (رودان) قد نفذ طلبا ببساطة ، مبدعا مواطنية من (كاليه) ، والذي يعرف وحدة تفاصيل الحادثة الطويلة والمضنية لهذا العمل ، يتجاسر على القول أن (رودان) لم ينفذ طلبا ، بل كافح ضده ، وانه طوال عقد كامل من السنين تخاصم مع بلدية (كاليه) التي أصرت على الحصول على نصب مبتذل من النموذج



موديلياني

الكلاسيكي ، وان الفنان في هذا الخصام والمتاعب حول تنفيذ النصب قد خسر من الوسائل أكثر مما أخذ. ليس ثمة ماهو ابسط بالنسبة لرودان من وضع نصب تذكاري طفيف ، وفقا لروح الموضة السائدة حينذاك ، ينتصب كالهرم ، وقد تسلقه الابطال ، أحدهم فوق الاخر كالبهلوانات ولكن النحات يرى في ذلك سخرية من الابطال ومن البطولة ، وتطوف في رأسه طقوس تاريخية بعيدة ومضنية (كاليه) المحاصرة من قبل القبائل المعادية ، وسكانها يموتون جوعا ، أمر الملك الانكليزي القاسي : ان يجلب له ستة أشخاص عراة الا من القميص وحده مفاتيح المدينة والحبال على رقابهم ، وأن يشنقوا لخروجهم على الولاء له ، ثم الصباح المصيري الذي سار فيه المنذورون للفداء متمهلين على طريق جلجلتهم ، وبقوة جراة لم يسمع أحد بمثلها ولم يرفعهم الفنان على قاعدة ولم يثبتهم في أوضاع « بوز » متوازنة ، فكأنهم يحتقرون نصبهم التذكاري ، ولم يضف عليهم طابع العظمة والبطولة المألوف في كل نحت رسمي سام ، انهم يقفون على مستوى الارض تقريبا كما كانوا يقفون بين مواطنيهم الذين خرجوا لتشييعهم ، الوجوه والاجساد تمور بمشاعر عميقة متناقضة . تبدأ بالتسليم المعذب وتنتهي

بالخوف المهيمن ، وبحزم ، منحنين أو مرتعشين، يسيرون وفي هذا التجاوز للقنوط والخوف ، على درب الموت ، ثمة من التأثير أكثر مما في البطولة الجاهزة، ونحن نعرفهم هكذا أفضل كرمز لرباطة الجأش والفداء هذه الجماعة غير المنظمة من الناس بالقمصان والحبال المتدلية من الاعناق هم مثار للشفقة والاعتزاز في وقت واحد في مسيرهم على درب الخلود المخيف .

قد يكون موضوع المعاناة مجرد استطراد في مجمل ابداع ما ، كما هي الحال لدى (مايول) ، لقد أقام (مايول) نصبا أخرى لمن قتلوا في الحرب في [سيريه وايلن ، وبور فاندر] ولموتى مرموقين مثل (بلانكي) و (سيزان) ، و (ديبيوسي) ، ولكنه في هذه الاعمال يذكر الناس الذين يحضرون الدفن بأن يفكروا بأمر آخر كيلا يبكوا ، انها صور لنساء بأجساد متينةعارية، أو تبدو كالعارية خلال ستائر رقيقة ، ولا تتميز عن أعمال النحات الاخرى ، أما نصب القتلى عند (إيلن) فهو ليس سوى (بومونا) المعروفة ، ولكنها ترتدي الملابس ، ونحن بعيدون عن النية في أن نؤكد أن هذه الشخوص لاعلاقة لها بموضوع النصب التذكاري ، ولكن(مايول) عالج الموضوع منزاويةالنظر هذهعسىأن يهرب ، ان أمكن ، من بواعث المعاناة والموت ، وحتى



رونوار

الشكل الذي أسماه هو نفسه (العذاب) كان يمكن أن يسمى (التأمل) أو (السوداوية) مع المزيد من النجاح ، أما نصيب (بلانكي) التذكاري فهو عبارة عن جسد مقتدر ومصمت لامرأة شابة ، يشع قوة وحيوية ، وقد أسماه الفنان (النشاط المكبل) ، وينبغي أن تثير مثل هذه المداخلات الرفض ، انها موفقة بطريقة ما ، واذا أشرنا اليها فكي يظهر أن موضوع المأساة ليس من اختصاص (مايول) .

والامر على العكس من ذلك لدى (رودان) فشرح هذا الموضوع مباشر وصريح ، لانه يعبر عن وجهة نظر عميقة ، تمر عبر ابداعه الذي يشمل مسائل الحب ، والمعاناة ، والموت ، والذي أنجب نتاجات مثل (حواء) و (الى السلاح !) و (الابن الضال) و (الظلال الثلاثة) و (المعذبة) و (المعاناة) .

يؤكد بعض انصار الوضعية ان الفن هو نتيجة للضرورة الطبيعية للانسان في أن يصرّف تدفق مشاعره ، اذا قبلت وجهة النظر هذه يسهل تفسير بواعث المعاناة في التصوير ، يرسم الفنان كي يتحرر من الحزن ، ويتحول الابداع الى بكاء من نوع خاص ، وهو على الرغم من أنه تعبير عن العذاب يحمل في ذاته عنصر التسكين والارضاء الخفي لانه اراحة من التوتر وبقدر ما تكون المشاعر أقوى فانها تضغط كي تظهر ليخفض مستوى تحتزنا العاطفي .

قد تكون مثل هذه الفرضية مناسبة لو أن التصوير يتم فورا ، ونحن نعرف أن الامر ليس كذلك دائما ، فاذا أمكن أن تظهر القصيدة تلقائيا وسريعا ، في بعض الاحيان ، فمن النادر أن تولد اللوحة فجأة ، وحتى المفسرون الذين يتبعون منهج الرسم السريع وسط الطبيعة يعملون في صنع المشهد طوال ساعات اذا لم نتكلم على المرحلة الثالثة من التنقيح ، وأحيانا تكون بضع ساعات كافية جدا ، لتلاشي التأثر العاطفي بل وحتى لنسيانه ، وماذا سنقول عن المجموعات المتكاملة الكبيرة ، وعن التنفيذ التشكيلي المتنوع الذي يتطلب لاساعات بل أسابيع وشهورا من العمل الدؤوب .

وثمة أمر آخر ، كل مبدع يعلم ان لحظات الانفعال الشديد ، تحديدا ، يندر أن تكون مواتية للتكوين الابداعي ، يحدث في مثل هذه اللحظات تماما كما يحدث لدى التغيير اللفظي ، وحين يكون الانسان مفرط الانفعال فان الانفعال يعجزه ويعيقه ، فلايكون عموما ، قادرا على التعبير جيدا وباقناع عن انفعاله .

وحتى لو كانت طريقة الفنان واسلوبه فطريين فانه لا يقف امام القماش كي يثبت بنفثه واحدة ما يعتمل في نفسه من مشاعر ، ان هذه المشاعر تكون على الاغلب ، مدركة مسبقا ، الى هذه الدرجة اوتلك فهي ليست مشاعر عارية ، بل هي (مشاعر ـ صور) وهي في الوقت ذاته مشاعر أفكار ، وعموما هي سبيكة أشكال روحية لذوي تجربة ، نسقها الخيال بطريقة أو باخرى .

في واقعة الابداع ، ثمة شيء يشبه التحرر من التصورات المعاناتية المتكدسة في الروح ، ولكن لحظة التحرر لا ينبغي أن تفهم بمعنى (التفريج) الوضعي او الفرويدي لهذه الكلمة ، من الاصوب هنا ان نرى تفجرا باتجاه التعميم ، باتجاه التقاسم الذي هو امر مختلف تماما ، في التفريج تفكر الذات بنفسها فقط ، وبضرورة تحررها من حملها ، وفي



رودان - بورجوازيو كاليه

التقاسم يظهر الاهتمام بالاخر ، يريد المبدع أن يودع تجاربه لدى المشاهد ، أن يغنيه ، أن يجعله مشاركا له في أفكاره أو ان يجعله قاضيه .

ان بوح الفنان لا يمثل بالضرورة بكاء أو رثاء للذات ، بل هو في حالات كثيرة عرض لدراما ، دراما المبدع نفسه ، أو دراما الاخرين مسقطة وكأنها خاصة به ، أو هي أخيرا دراما الاخرين منظور اليها عبر موشور علاقة شخصية ما ، في مشاهد (مونمارتر) الفانطة والسوداوية (لبورتيلو) ، خصوصا تلك التي رسمت المرحلة البيضاء ، نرى ما يشبه تجسيدا لمزاج المصور المتألم ، وكأنما مشاعر السوداوية والحرج في رسوم (باسكين) هي واقع النماذج (الموديل) ، ولكن ليس عسيرا أن نلتقط عبرهم واقع الفنان . في (عائلة تأكل البطاطا) لفان غوغ تقوم (الدراما) خارج مصير المؤلف الشخصي : لقد تحولت الى دراما خاصة به وفقا لقوانين الاشتقاق .

ان ظواهر مختلفة من هذا النوع قد توضح اجزاء من الحاجة - مدركة أو غير مدركة - لان تشارك فيما تحمله في نفسك ، أو كما يقال بلغة مبتذلة ان تكشف دخيلة (أناك) ، نقول ان الفن شكل لاظهار الذات ، وهذا صحيح تماما ، ويكفي أن ننسى ان اظهار الذات ليس هدفا بذاته ، بل هو حاجة انسانية عضوية للتعميم ، وكثيرا جدا ما ينطلق الفنان - في هذا التعميم مع المشاهد ، دون أن يكف عن أن يكون ذاتا - من الحوافز الشخصية الضيقة ، ليعبر عن موقفه من العالم الواسع ومن الكون عموما .

في هذا الاتجاه الهام جدا لظاهرة (الابداع) الهادفة الى الاحاطة بالواقع والتعبير عنه نصطدم أيضا بتنوع الحوافز والمداخلات ، تكون رؤية الفنان، احيانا ، ذاتية ومتميزة ، فنوشك ان نحسب انه يصور العالم بجلاء ، في حين انه يصور نفسه في الواقع ، وفي حالات اخرى يهبط انعكاس العالم الى مستوى انعكاس الانطباعات السريعة والطارئة المتلقاة من الخارج ، ومن ثم يوجد غير القليل من المحاولات للتوغل عبر العارض والسطحي حتى بلوغ جوهر العام وكشفه .



رودان

ان فن (فان غوغ) ، وخصوصا في مرحلة النضج هو في الاغلب فن من الطراز الاول ، انه ناجم عن الاهتمام الصادق بالحياة وبالناس ، وهذا الفن ، احيانا ، لا يكشف لنا العالم الموضوعي بقدر مايكشف لنا هذا العالم كما يراه الفنان ، وكيف يفرح أو يعاني من أجله ، في الايقاع الطلق أو في توتر الخطوط المكثف في التناغم اللطيف أو في التفجر العاصف للرنين التلويني ، نلتقط خفقات روح مغتبطة الى أقصى حد وترعصاتها : [الانفعال الذي يعتريني امام وجه الطبيعة يؤدي الى الغيبوبة في أحيان كثيرة] . من الصعب حقا أن نطلب الموضوعية من فنان بلغ في تجاربه العاطفية حافة السقوط ، ان ذلك لصعب ، ونستطيع ان نقول انه في غير مكانه .

الطراز الثاني من محاولات اكتشاف العالم يتجلى بكل أفضلياته ونواقصه في الممارسة التي ترسخها (الانطباعية) ، واذا تعلق الامر بالعالم الانساني فان كل الافضليات تقريبا تذوب لتترك المجال رحبا للنواقص .

كتب (زولا) : [امتدح مانيه لانه صور الناس والاشياء كما نراهم في الهواء ، وكبقعة من ضوء بسيطة في أحيان غير نادرة] و (مانيه) ، لحسن الحظ لم يصور الناس كبقع بسيطة ، ولكنه لم يحرص دائما على الدخول في الدراما البشرية ، لقد قدم الانعكاسات الخارجية السطحية ممحصة ، وقدم أحيانا شيئا من التجارب الروحية ولكن دون أن يتعمق في (الدراما) ان قطعتي الحفر (متراس) و (الحرب الاهلية) تمثلان انطباعين سريعين ، فهما لا يكشفان لنا شيئا من مأساة الكومونة المرعشة ، وكان (أندريه مارلو) قد لحظ بذكاء بشأن مجموعته (اعدام ماكسيميليان) ان هذا (اعدام) لغويا .. ولكن دون اعدام .

لقد استبدلت متطلبات الصدق لمقتضيات (الانطباعية) بمتطلبات دقة تصوير الانطباع ، ولم يسأل أحد ما الفائدة من تقديم انطباع دقيق ، ماداموا هم أنفسهم غير دقيقين ، وسطحيين ، تقريبيين ، بدهي أن المعلمين الكبار لم يصوروا وفقا لمعايير صاغها هذا أو ذاك ، ولم يتقيدوا بترسيخ الانطباعات العارضة ، ان (مونيه) ، و (سيسلي) و (بيسارو) قد اكتشفوا في منظر الطبيعة المتبدل دائما جمالها المستديم ، وتنفسها المستمر وحركتها الازلية ، كان موضوع المعاناة غريبا عنهم ، وقد قيل بمزيد من الدقة لقد بحثوا عن الخلاص من المعاناة بنظرتهم التأليهية لها

ثم ان ابداع فنانين من أمثال (دوميه) و (ميبه) و (سيزان) أو (رودان) مستوحى من السعي الى بلوغ جوهر المنعكس ، وهذا لا يعني أن هؤلاء الفنانين لا يحترمون انطباعاتهم ، وانه ليس لديهم دراماهم الخاصة ، انهم يحرصون على المضي أبعد من الانطباعات وأن يرتفعوا فوق معاناتهم الشخصية كي يصلوا بطريقتهم الى جواب عن تلك الاسئلة الكبيرة التي حلها كل المعلمين الكبار والتي لا يمكن أن تحسم ، في الفن أبدا ، ومن قبل أي كان دفعة واحدة والى الابد ، ومع أن هؤلاء المبدعين يهملون انطباعاتهم الشخصية في سبيل المعرفة الموضوعية ، ويهملون الدراما الشخصية في سبيل دراما الانسان فان أعمالهم تحمل في ذاتها قيمة البوح الشخصي ، فالناس حتى حين لا يتكلمون على أنفسهم ، انما يكشفون عن أنفسهم بما يقولونه ..

لا يفكر الجميع هكذا في الواقع ، فبعض المنظرين في الغرب مايزالون يقدمون البراهين من نظريات بالية من أمثال نظرية (نيكولاي أيفرينوف) التي تقول : (الجوهري بالنسبة لنا الا نكون ما نحن عليه : هذا حتم مسرحي لارواحنا) يرى (أيفرينوف) أن كل امرء يسعى كي يمثل أمرا اخر ، مختلفا عنه ، وان الحياة كلها مسرح يشتمل على العقوبات والتنفيذات .



مايول

ولقد قيل مرارا أن مقولة (ايفرينوف) حول أن كل واحد يسعى كي يمثل أمرأ آخر غير نفسه» ، قد دحضها الفن بقوة ، فالفنان قطعا لا يسعى لتمثيل « الآخر » كنموذج ، أو كموضوع للتصوير – بل يحاول التغلغل في « الآخر » وفي دراماه ، ولا يبرز الفنان كبطل للدراما . انه يرضى بدور الشاهد ، اللحظة الحتمية واللازمة لدى عملية خلف « المعايشة » لا تغير شيئا في الوضع . لم يشأ لوتريك أن يقول لنا : « أنا امرأة الشارع الفاسدة هذه » بل حاول أن يوحي لنا : « لقد راقبت هذه المرأة وهي تبدو هكذا تماماً . » والمبدع في الوقت نفسه – شاء أم أبى – يضع في صورة النموذج شيئاً من ذاته لا بفعل أية (حتمية مسرحية) بل بقوة المعايشة والمشاركة . حين قال فلوبير : (ايما بوفاري هي أنا ، لم يلمح الى انه لعب لعبة القناع بل ألمح الى انه عاش في دراما انسان آخر حتى صار يشعر أنها تخصه) ..

واذا كان المشاهد ثاقب النظر كفاية ، فانه سوف يلمح في امرأة الشارع وفي بهلوانيات (مولان روج) وفي كل أبطال (لوتريك) شيئا من ملامح الفنان نفسه ، أي ان العمل الابداعي في هذه الحال لا يؤدي الى القناع بل الى الكشف الذاتي ، واذا قورنت نظرية (أيفرينوف) بالوقائع فلن نزيد عن لعبة المفارقات الهادفة الى اجتذاب انتباه الجمهور المتضايق ، وانتاج الفن هو ، على كل حال شكل من أشكال البوح ، مع أنه غير مباشر ، ولا ارادي، كتب (جورج روو) حول أحد معارضه : (حين رتبت يوم السبت الماضي لوحاتي ، كانت منفرة لي ، كان ذلك مخجلا لي أكثر مما لو أنني ظهرت عاريا أمام الناس، لانني عرضت أوثق أحلامي ، وأنصع أفكاري .) وأكمل (روو) نفسه في مناسبة أخرى (رغبنا في ذلك أم لا وأية كانت براعة المشعوذين او السحرة ، فان النتاج الفني يبقى اعترافا وبوحا بما نحن عليه في الواقع ، حتى لو كنا نحتقره) وقد كتب (فلامينك) مباشرة : (كما يكون الانسان تصويره ! اومن بذلك أكثر من اي شيء آخر ، لو قيض لي أن أصير قاضيا لحكمت على الناس على أساس من أعمالهم التصويرية ! ولما وقعت في خطيئة مصيرية) .

ونصل – اذ صدقنا الفنانين – الى ان الفن ليس قناعا مسرحيا بقدر ما هو شكل لا يرحم لاماطة القناع، انه قبل كل شيء اماطة قناع عن الفنان نفسه مع كل ما ينجم عن ذلك من مخاطر ، ذلك لاننا اذا عدنا الى مبدأ المسرة الذي بدانا به ، وحاولنا ان نربطه بموضوع المعاناة ، فليس عجيبا ان نختتم القول بأن الفنان يعاني نوعا غريبا من المسرة لدى العمل في هذا الموضوع ،



سيزان

يفكر ، هكذا ، أتباع الفرويدية على الاقل كتب ((ادغار بيش)) : [بعض الفنانين يعبرون عن مواقف مازوشية مصورين عذابات المسيح أو ما يماثلها ، ويبدو جليا أنهم قد أرادوا تجسيد عذابات الكنيسة المكافحة ، ويحتمل أن تلك كانت هي رغبتهم المدركة ، ولكن خلفها يمكن تمييز التأثير المحدد للمواقف السادية الخفية التي تدفعهم الى تتبع هذه المشاهد) .

يرى (بيش) أن الفنانين يطلقون عنان ميلهم السادي حتى دون أن يدركوا ذلك الميل ، وتوجد حالات تظهر فيها الرغبات المرضية عن وعي تام ، والسادية كما هو معروف يرجع اسمها الى (المركيز دوساد) وترجع شهرة (المركيز دوساد) الى السادية ، ان العربدات الموصوفة في رواياته بادق التفاصيل هي تحديدا عربدات ذلك الشذوذ الجنسي ، وقد اغرقت بكل ((الطقوس)) المكنة للعذابات ، ولا شك في أن المؤلف قد وصفها باستمتاع عميق ، ان الانطباعي الألماني — المتوفي (هانس بيلمر) قد وضع أعمال حفر في الموضوع ذاته ، وقد مثلت أجساد فتيات مبتورات الاطراف ، وقد كتب (بيلمر) نفسه انه يشبع اشواقه المرضية بطريقة متخيلة بابداع مثل هذه الاعمال ، وانه لو لم يبدا يرسم لمثل في السجن بجرائم قتل سادية ، وساد على الرغم من مجده ، هو كاتب ضعيف و (بيلمر) ايضا ، على الرغم من نجاحه الموضوعي،هو فنان خارجي ولن تكون ثمة فائدة للفن الكبير من الاقتداء بهما .

في العلاقة بين المبدع المشاهد لا تخيف التعرية الذاتية احدهما وحسب بل الآخر أيضا ، ووفقا لما يعجبنا ، وما لا يعجبنا ، يستطيع محاكم مثل (فلامينيك) أن يضع توصيفا دقيقا جدا لنا نحن المشاهدين ايضا، واذا قررنا التحرر من المسلمات الاخلاقية لوجهة النظر الانسانية التقليدية فليس غريبا ان نصل الى تفسير كثير الجهامة للاهتمام الذي تثيره مشاهد المعاناة لدى الجمهور ، يتذكر (الكسندر ميتشليخ) في دراسته (فكرة السلام وعدوانية الانسان) ، آلاف التخيلات لصلب المسيح ومعانيها (للتحذير الاحتفالي) (أن تقتل يعني ان ترتكب اثما ، يجب أن نقر بأن التحذير لا ينجز اي عمل ، فالكثيرون جدا من الناس قد عذبوا بعد الكثير من الوصايا القديمة جدا بعدم القتل) .

وبعد هذا الاستنتاج الذي صاغه (ميتشرليخ) الى نتيجة مخيفة جدا : [ومظهر المدد يوقظ فينا ، حتما ، لا التعاطف وحسب بل الشعور بالذنب ، ورضا خفيا ، رضا ممنوعا ، أمام منظر الموت والهلاك ، الجلادون لا ينتمون الى عرق مختلف عن عرقنا ، نحن جميعا ، الى هذا الحد أو ذاك ، مفتونون بفكرة أن نسبب المعاناة الى أقربائنا .) اذا قبلنا الموضوعة المذكورة أعلاه ، أي اذا قررنا ان الظمأ الى المتع السادية أمر فطري لدى كل انسان ، فمن الطبيعي أن

تصير المسألة بسيطة جدا بل وتسقط : يتحول مبدأ المعاناة الى جزء من مبدأ الاشباع .

وباختصار ، نصل من جديد الى التعويض ،ولس فقط عن طريق السادية ، ومهما كتب مؤلفون من أمثال (بيش) و (وميتشرليخ) تبقى الرغبات السادية في الفن والحياة ظاهرة نادرة .

قال (بودلير) في « أزهار الشر » : [مفاتن الهول تهيج القوي وحده وحسن انني لست قويا] ، يجيب المشاهد العادي . اذا جلسنا لنناقش الفرويديين ، فلن يكون ثمة خلاص ، اذا شعرت بالمتعة أمام (موت ساردانابال) سيقرون أنك سادي ، واذا عانيت فسوف يجرمون بانك (مازوشي) واذا قررت التجاوز فسوف يعلنونك مرائيا أو جاهلا ، لا مناص .

فلنكف ، على الاقل ، عن ان نستفز بفظاظة هؤلاء الناس الخطرين ولنعترف بأن مبدأ التعويض ليس محروما من أي أساس ، فاذا أخذنا مثالا للانتاج الفني القديم جدا لرسامي الدعارة ، وهو نتاج ضخم مع انه غير معروف كثيرا من الجمهور الواسع ، فمن العسير أن ننكر أنه نموذجي للتعويض ، فهذه النتاجات تظهر بجلاء انها قد وضعت لتعوض بطريقة متخيلة التطلعات الغزلية للمؤلف والمشاهد ، من الصعب ايجاد تفسير آخر لمثل هذه المهمات الفنية . اذا امكن الكلام على مهمات ، التي تعود الى المضاهاة ، اي نحو القدرة الاكبر للايحاء الغزلي .

ولكن ألا يمكن أن نتحدث عن التعويض الا في الاحوال السطحية المماثلة في النشاط الفني ، فلنتذكر أنه في الحكايات التي أبدعها الشعب حين كان يعاني أكبر المعاناة من الظلم كانت الحقيقة تنتصر دائما ، هذه الحكايات تعبير عن نظرة اخلاقية عفوية وعن تفاؤل تاريخي لا يغلب ، وفيها يكمن أيضا باعث التعويض .

كتب (بيير برودون) حول فكرة مجموعته : (العدالة والجزاء تتبعان الجريمة) : [فلنتصور ، معا ، الضحايا والقضاة والمذنبون فليقدم كل ذلك بقوة تعبير تستثير الانفعال الروحي بقوة وتترك أثرا عميقا] ، من جديد نرى الدوافع الاخلاقية والتربوية تبرز الى المستوى الامامي ، ولكننا نكتشف من جديد باعث التعويض ، الفنان يستعد كي يصور (ضحية الجريمة المدماة تستلقي فاقدة الانفاس والمدية في صدرها) ولكنه سيصور الجزاء الذي يلاحق الجاني ، لا لان الجزاء يتحقق دائما في الحياة ، بل لان سعينا الى العدالة يتطلب ذلك .

اليست صورة كاريكاتورية من (دوميه) ضد (تيير) كلي السلطان ، هي شكل من أشكال التعويض؟ لا يستطيع (دوميه) أن يصفع (تيير) ولا أن يعريه في خطبة برلمانية ، ولكنه صفعه وعراه في لوحة طبعت



دافيد ..

بالحجر ، في الفن المزيف ، أو الفن الصادر عن بواعث صغيرة ، يكون التعويض متخيلا ، وهو حقيقي في الفن الكبير ، وبدا حكم (دوميه) اكثر ايلاما وأبقى عهدا من صفعة حقيقية .

ومبدأ التعويض هو ما يساعدنا على ان نتقبل مشاهد المعاناة حين يقودنا الفنان عبرها الى نشيد ختامي وضاء ، وصف لنا دانتي « الجحيم » ، كأنسكلوبيديا رهيبة للعذابات ، ولكننا بعبورنا الجحيم نصل الى (المطهر) كي نصل الى الجنة ، ان أبطال (ديكنز) اليافعين يعيشون ، حتما سلسلة من المصاعب ثم يصلون حتما الى النشيد الختامي السعيد ، (بيير بزاوخوف (لتولستوي) يعاني من دراما الشعب ، وكأنها خاصة به ، ودرب المعاناة هذا هو الدرب الى التنوير .

ان الآلام في الفن التشكيلي ، التي تسجل مرة ، لا تمر كنشيد ختامي ، انها تبقى راسخة الى الابد ، مسيح (غريكو) الممدد لن ينزل أبدا عن الصليب ، واطفال (كاتي كوليفتس) سيستعطون ، أبدا ، كسرة من الخبز بنظرة معذبة ، ولهذا فان (دافيد) الذي خبر الانجذاب نحو المشاهد الدرامية ، وحتى المأساوية قد احترس من المعذب والخطر ، وهو أما (خطف السابينيات) فلم يبرز الدراماتية ، بل نقاء الرسم ، و « فتنة الاشكال » ، وقد قال عن (ليونيد عند التيرموبيل) إن (ليونيد) قد سعى كي (يطرد كل الرغبات) و (ليونيد) « يجب أن يفكر بفرح هاديء بالموت المجيد الذي ينتظره » ، ويؤكد (دافيد) انه يريد ان يطرد (التعبيرية المسرحية) ونستطيع أن نقول انه حقق هذا الهدف نصف تحقيق فقط ، فمن



دوميه

دون بلوغ (التعبيرية) لا تطرد المسرحة ، (لم أسع أبدا في نتاجاتي الى شيء سوى الايحاء بحب الفضائل، لم ارغب أبدا في ان أصور على القماش مشاهد الهول ، أو الغدر والانتقام ، لم تجتذبني سوى رغبات الروح السامية ، لا يستطيعون تسميتي صديق الدم) .

هذا صحيح ، فحتى حين يصور (مارا القتيل) يحترس (دافيد) من سوء التعامل مع البقع المدماة ، فنه نقي مطهر ومعقم ، انه لا يخفي أية مجازفة بأن تعترينا مشاعر معذبة ، والمجازفة بان ننفعل بمرارة كبيرة) و (دافيد) نفسه يلحظ في أواخر حياته بمرارة : (الاتجاه الذي أعطيته للفنون الجميلة ، هو اتجاه كثير الفجاجة ، ولن يعجب به طويلا في فرنسا) ، في الزمن الذي قيلت فيه هذه الكلمات كانت صور (دافيد) قد تجاوزت المرحلة ، تجاوزها (البارون غرو) الذي لم يحص عدد البقع المدماة ولا الجثث في لوحاته ، تجاوزها (جيريكو) الذي كانوا محتضروه على الطوافة الغارقة مخيفين ، ويثيرون خلافا ضخما ، والمستقبل، عموما كمافي مثل هذه الحال لايتعلق بالاذكياء والمعتدلين، بل بالطباع المتمردة ، التي تبدع دون أن ترحم حساسيتنا ، ودون ان تابه لمزاجنا الطيب .

ومع ذلك تظل المسألة تنتظر حلا لها : هل من المناسب أن تقدم لنا مشاهد مؤلمة تبقى الى الابد راسخة على القماش ، دون أي أمل في أن يطرأ عليها تطور ، فتقودنا بالتغلب على التناقض الى نشيد ختامي سعيد ، إن مسألة صاغها سوانا قد وجدت جوابا عنها ، وكل المسألة هي في أن كل جواب يستدعي، طبيعيا ، اسئلة جديدة .



السؤال المعني قد طرح بكثير من الكمال من قبل (بيرنارد بيرنسون) (١٨٦٥ ـ ١٩٥٩) ، وهو مؤرخ فن عصر النهضة الايطالية والخبير الذي أنجز عملا كبيرا في إثبات هوية الكثير من نتاجات تلك الفترة ، إن (بيرنسون) المعترف له بالسمعة من بعضهم ، والذي هو موضع جدال من قبل آخرين يتجلى بسمتين تبدوان بدائيتين ، ولكنهما في واقع الامر نادرتان جدا لدى نقاد الفن الغربيين المعاصرين، انه يفهم المادة التي يطرحها ويمتلك ذوقا مرهفا ، وبكلمتين ، لا شيء مشترك لديه مع الهواية نصف المتعلمه ، المتسعة انتشارا في المعرفة الفنية المعاصرة .

إن هواية (بيرنسون) تظهر في مجال آخر ـ مجال التعميمات النظرية ، انه مقتنع عن جدارة بدراسته للنتاجات كتصوير و (بيرنستون) في كتابه (علم جمال وتاريخ) يطور أفكارا يصعب الدفاع عنها وتعطي اصطفائيتها للنظرة الاولى فقط ، انطباعا عن شيء أصيل ، يستبدل المعارف كمحتوى وشكل «برسوم» وصفية وديكورات ويتقبل وجهات نظر (على الجمال الشكلاني) المعروفة منذ مدرسة (هيربارت) ، فيما يتعلق بفكرته الاساسية حول الفن باعتباره (تكثيفا للحياة) فهي أيضا تمثل تفسيرا متحذلقا لافكار معروفة منذ زمن بعيد .

حسب (بيرنسون) أن الفن التشكيلي (لا يمكن أن يعبر عن صرخة القلب ، أو الافتتان ، أو السخط، أو المعاناة التي يحسن الشعر والموسيقا تقديمها ، إذا حاول التصوير (أن يعبر عنها فسوف يصل الى الفشل . لان الايماءات العاصفة ، والسمات المشوهة ، والنظرات المنفعلة ، والحركات المتشنجة يمكن أن تثير القرف كما تثير العاطفة : ومن ثم لها قيمة تربوية وليست حسية ، واذا وجه (بيرنسون) النتاجات ببواعث مأساوية مثل (يوم الحساب) ، (لميكلانجلو) فانه يفعل ذلك كي يطرح سؤالا : هل تحل الفكرتان حول التصعيد وحول الرائع ، أحداهما محل الاخرى ؟ أم انهما متنافيتان ؟

يرى (بيرنسون) أن نتاجات مثل تلك التي



دوميه

(لميكلانجلو) « تكشف شعوريتها ، وتنسى لموضوع، الحادث نفسه ، تصور انطباعها عنه ، تبعدنا عما يجعل الحياة جديرة بأن تعاش ، وتقنعنا بأن نكون مستعدين ليوم « الحساب الرهيب » .

ومع أن (بيرينسون) يرى أن وجهات النظر المأساوية أو التجارب المؤلمة قد تجد مكانا في الفن ، فهي في نظره لا تمثل جزءا من الفن ، وكذلك هي العناصر الاخلاقية والفلسفية التي لا طابع جمالي لها : [هذا النوع من الايصال ليس فنا ، كما (ليس فنا) البوق والترومبيت الداعيان الى الحرب ، وكما اللوحة الداعرة أو القصة،المولودتان من رغبات شهوانية، ان التفوق الذي يدعيه (هذا الايصال) يرتاح على أسس ليست فنية ، قطعا ، بل هي أخلاقية أو ميتافيزية] .

لا ينكر المؤلف أن نتاجات (رامبرانت) و (جيريكو) أو (دولاكروا) تثيره ، ولكن هذا في رايه انفعال بالواقع الجمالي ، ولا علاقة له بمحتوى المصور ، ويؤكد أمام مثل هذه اللوحات : (لا أريد أن يقال لي ماذا تصور).

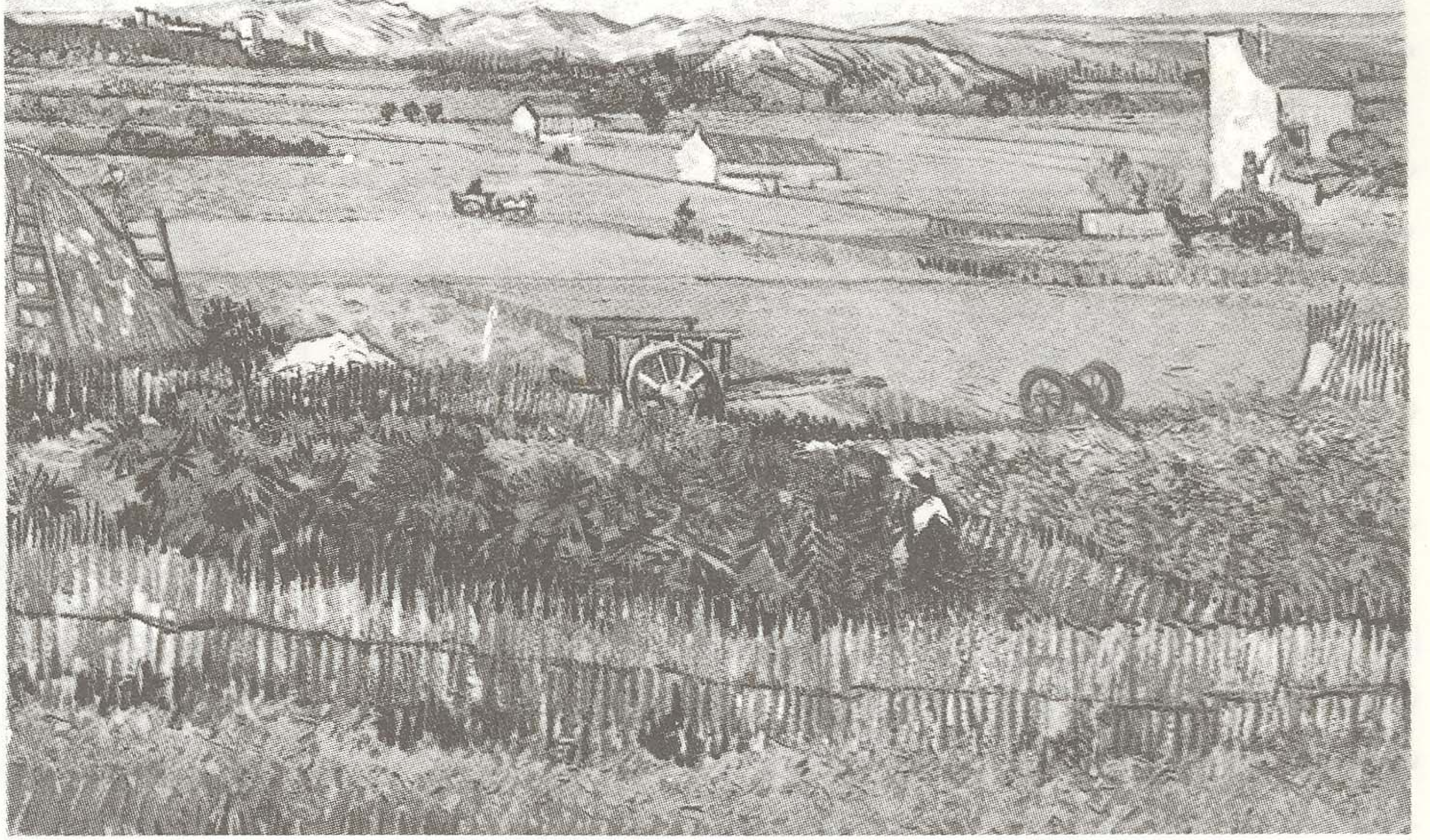
لقد ناقش (بيرينسون) حقا ، الاتهامات التي وجهت له بأنه كان رسول (الابصار التقي) ، وهو يعترف بأن فصل المحتوى عن الشكل (تجريد) وأن (القيم الجمالية يصعب فصلها عن القيم الاخلاقية) ، وفي المكان الاول من الاهمية بالنسبة : (إن الفنانين الحقيقيين لا يأبهون ، لا بالمشاعر ولا بالرؤية ، انهم يسعون فقط الى ان يتعلموا كيف يرسمون وينحتون ويصورون بأسلوب أكثر ارضاء) ، ومن ثم فان(الفنانين الحقيقيين) يتعلمون كيف يصورون ، ولا يهمنا سوى أقل ما يهمنا ، ماذا يصورون .

اذا كان (بيرينسون) غير مبال تجاه المحتوى الفكري ـ العاطفي ، وخصما للتجارب المأساوية ، فهذا ناجم عن فكرة أساسية حول الفن . إنه يؤكد على ان مهمة الفن هي : (أن يقدم الحياة بكل كثافتها ، هذه الوظيفة التي دعاها المؤلف [تكثيف الحياة] تمثل [إثبات هويتنا ، المتخيل مع شخصية ما ، ومشاركتنا المتخيلة في نشاط ما ، يجعلنا نشعر باننا أغنى بالامل والتوقد ، وأن نعيش حياة أكثف وأكثر إشعاعا ، لا من وجهة النظر الفيزيائية ،وحسب، بل من الناحيتين الاخلاقية والروحية أيضا] .

إن (بيرينسون) يسمح ، في بعض الحالات ، كما هو ظاهر ، بعنصر أخلاقي ولكن ينبغي ألا نسرع باتهامه بعدم الثبات ، إنه يسمح بهذا العنصر ، لا كخلاصة لافكار العمل الاخلاقية ، بل كنتيجة لتأثيره المنغم علينا بسبب التكثيف الحياتي المهيمن على كل كياننا .

وعن مثل لحظة [الاسهام المتخيل في النشاط] أو كما يقال بطريقة أخرى عن (العيش) في اللوحة تكلم (ليوناردو) دون أن يقع في غلطة (بيرينسون) ويستبعد حوافز المعاناة ، يرى (ليوناردو) : ـ [إذا كان الموضوع يمثل الهوى ، والخوف ، والفرار ، أو الاسى ، والبكاء ، والتذمر ، أو الاستمتاع ،والفرح والضحك ، فان ارواح الملاحظين ،يجب أن تجرب التجارب ذاتها وأن تعطى للاجساد حتى تلك « الحركات » التي كأنما يعانونها في الحادث] لقد طورت هذه الفكرة الى وجهة نظر جمالية كاملة من قبل (جان ـ ماريه غيو) ، إن (غيو) ممثل الوضعية في (قضايا علم الجمال المعاصر) يطرح وجهة نظره حول الفن (كتكثيف أقصى للحياة) كتب : (الرائع ينعش الحياة لدينا ، ويستثير الرضى خلال الادراك السريع، لهذا الانعاش العام) ، ليس عسيرا رؤية أن (بيرينسون) يعبر عن هذه الفكرة ذاتها .

إن وظائف الفن المصاغة بهذه الطريقة تشمل ، منطقيا ، ادخال البواعث المأساوية ، انها وفق رأي (بيرينسون) في غير مكانها في أجناس التصوير حيث تكون ، خلافا لما في الادب أوالمسرح ، ثابتة مرة واحدة،



فان غوغ

في لحظة ، والى الابد فلا ينمو الحدث ولا يتبدل ، الفنان يجب الا ينسى ان الوجوه المصعرة ، ونظرات المحتضرين أو الابطال الواقعين في ذهول والاجساد الملتوية ، وهي تعاني ، تضيقنا أو تدفعنا [انها لم تخلق كي تقوي الشعور بالحياة بل على العكس كي تضعفه].

في محاكمة (بيرينسون) أمر صحيح قطعا ، إن المعاناة والهول ، وخصوصا حين يبلغان الحد الاقصى ، وخصوصا حين يثبتان مرة واحدة ، والى الابد في الصورة يصعب تأملهما طويلا ، إن عملا ابداعيا من هذا القبيل حتى لو كان عبقريا مثل (الاعدام) لغويا يصعب جعله زينة للغرفة ، فاذا علقتموها في منزلكم ، فاما ان تألفوها بحيث لا تعودون تلحظونها أو – في حال تأملها باستمرار – أن تغامروا بأن تشوشوا ، إن أمثال هذه الاعمال الابداعية ، فعلا لا تصلح لزينة الغرف ولا للاستمتاع الشعوري ، ومن ثم فهي لم توضع للزينة ولا لتسليه الاحاسيس .

من المنطق أن نفترض ، بعد كل ما قيل ، أن أفكار (بيرينسون) هي تعبير عن شعور رفيع متفائل بايمان بالجمال وبمغزى حياة الانسان . ولكن ، ليس نادرا ، في مجال الفن ، ان تكون الحال بحيث يختبىء الامل وراء العرض المأساوي المتجهم ، وأن يكمن التشاؤم وراء النظرات الحيوية ، والحال هي كذلك عند (بيرينسون) الذي اراد أن يعبر عن مواقفه ، فتلا فكرة (أرتر بالفور) (تاريخ الانسان هو عارض قصير طاريء في حياة كوكب من أصغر الكواكب الموجودة) . وقد اضاف (بيرينسون) الى هذا الافتراض المعروف افتراضا معروفا آخر ، يتماشى مع مبادىء (الوجودية) أجل ، الانسان محكوم بأن يختفي ، وما دام ذلك لم يحدث ، عليه أن يسعى كي يعيش حياة إنسانية .

لقد قيل أن (بيرينسون) خلافا للكثيرين من الفلاسفة ، ومن نقاد الفن المتفلسفين هو ، دون جدال ، يعرف الحقائق الفنية التي يتعامل معها ، وكما يوجد علماء يشكون عدم معرفة المادة الفنية يوجد مؤرخون للفن ضعفاء في التعميمات النظرية ، وقد أظهر (بيرينسون) على الرغم من براعته ، أحادية الجانب في الذوق ، لان ذوقه مرتبط بنظره عامة احادية الجانب للفن ، وبفعل هذه النظرة اتبع عن دون وعي مبدأ جماليا معيبا – هو النمذجة ، واضعا للفنان ما ينبغي ان يعبر عنه وما لا ينبغي ، لقد أهمل المبدأ الواقعي حول الاحاطة بالحياة بكل امتلائها ، وصاغ صراحة موقفه السلبي من (الواقعية) ذاتها كمنهج ابداعي ، ومع أنه ناقش التأكيدات على أنه من أنصار (الرؤية النقية) فقد أظهر المؤلف في تحليلاته أن انتباهه موجه فقط نحو المركبات التشكيلية .

معلوم أن (بيرينسون) ليس غير خبير في المجال النظري ، بحيث لا يعرف أن العمل لا يقتصر على تلك المركبات ، وأن لديه الكثير جدا مما يقوله لنا . المسألة هي أن (بيرينسون) قد قسم هذه (الاشياء) ميكانيكيا الى أشياء جمالية والى أشياء خالية من المعنى الجمالي،

وقد الحق بالفئة الثانية كل العناصر ذات الطبيعة الاخلاقية أو الفلسفية ، واعتبرها خالية من القيمة في النشاط الفني .

لا يريد كلمة أمام عمل عبقري مثل (يوم القيامة) لميكيلانجلو ـ ولنقدم مثالا مأخوذا من (بيرينسون) نفسه ـ يمكن أن يحس الانسان متعة فنية (دون أن يقال له ماذا تصور) اللوحة الجدارية ، الاسلوب الذي بني به كل شخص من الاشخاص ، الاسلوب الذي وضع به كل هذا الحشد من الاجساد ، تعبيرية خط الكفاف ، الوصل العضوي للبقع اللونية ، التوزيع البارع للضوء كل ذلك يؤثر فينا عن طريق الحس وحده ، فاذا قبلنا أسلوب (بيرينسون) واستعملناه مع نتيجته غير المنطقية التي تؤدي اليها ، فعلينا أن نقبل بأن حتى هذه العناصر الجمالية (النقية) ، في الواقع هي غير نقية تماما ، وفقا كما يقوله لنا الناقد الفني ، في بناء الاجساد وفي حركاتها المعقدة والمتناقضة ، في تنظيم هذه المسافة المتعددة الوجوه ، وغير المحدودة من الجنة الى الهاوية ، في التصادمات المتعارضة بين الضوء والظلام ، تكمن معرفة ضخمة بالتشريح الانساني ، والبصريات ، والقوانين الفيزيائية بالنسبة لذلك الزمن ، ومع أن التشريح والبصريات ، وقانون الجاذبية لا تحتوي ، قطعا ، أي طابع جمالي ، فليس علينا أن نعتبرها دون أية أهمية للنشاط الفني ، فاذا لم يكن الفنان ملما بهذه الاشياء ، فلن يوجد عمله الفني ، ومن ثم لن يوجد التأثير الجمالي ، واذا قلنا (باخراج) هذه الاشياء من اللوحة الجدارية كي يبقى فيها ما هو جمالي (نقي) فقط ، فماذا سوف يبقى فيها في الواقع ... هواء ؟.

في العمل الفني ـ أعني الاصيل ـ لا توجد ، ولا يمكن أن توجد سوى العناصر الجمالية ، كل جزء أصيل ، سواء كان علميا أم فلسفيا ، أم اخلاقيا طبيعيا ، وقد اذيب في الكيان العضوي الشامل للعمل الفني ، يتحول الى تكون جمالي للايقاع الجمالي الكلي، ان الفكرة العامة أو الاخلاقية المصاغة في فكرة جمالية ، والمبادىء البصرية أو التشريحية تتحول الى رؤية فنية وترتفع العواطف الانسانية العامة ، الى مستوى المعاناة الفنية . قد تظهر هذه العناصر غريبة عن الجوهر الجمالي ، ومقحمة ميكانيكيا فيه ، اذا لم تتحول الى جزء لا يتجزأ من الرؤية الفنية الشاملة للمؤلف ، أي اذا كنا امام عمل مرقع نظريا ، وليس امام عمل منحوت عضويا ، حيث الفكرة والشعور ، والخيال ،وتناولات التعبير تتحول الى كيان تعبيري صلد .

وليس ثمة ، بعد ماقيل ، مايمنعنا من أن نسير بنظرنا على لوحة (ميكلا نجلو) الجدارية ، وأن نستمتع

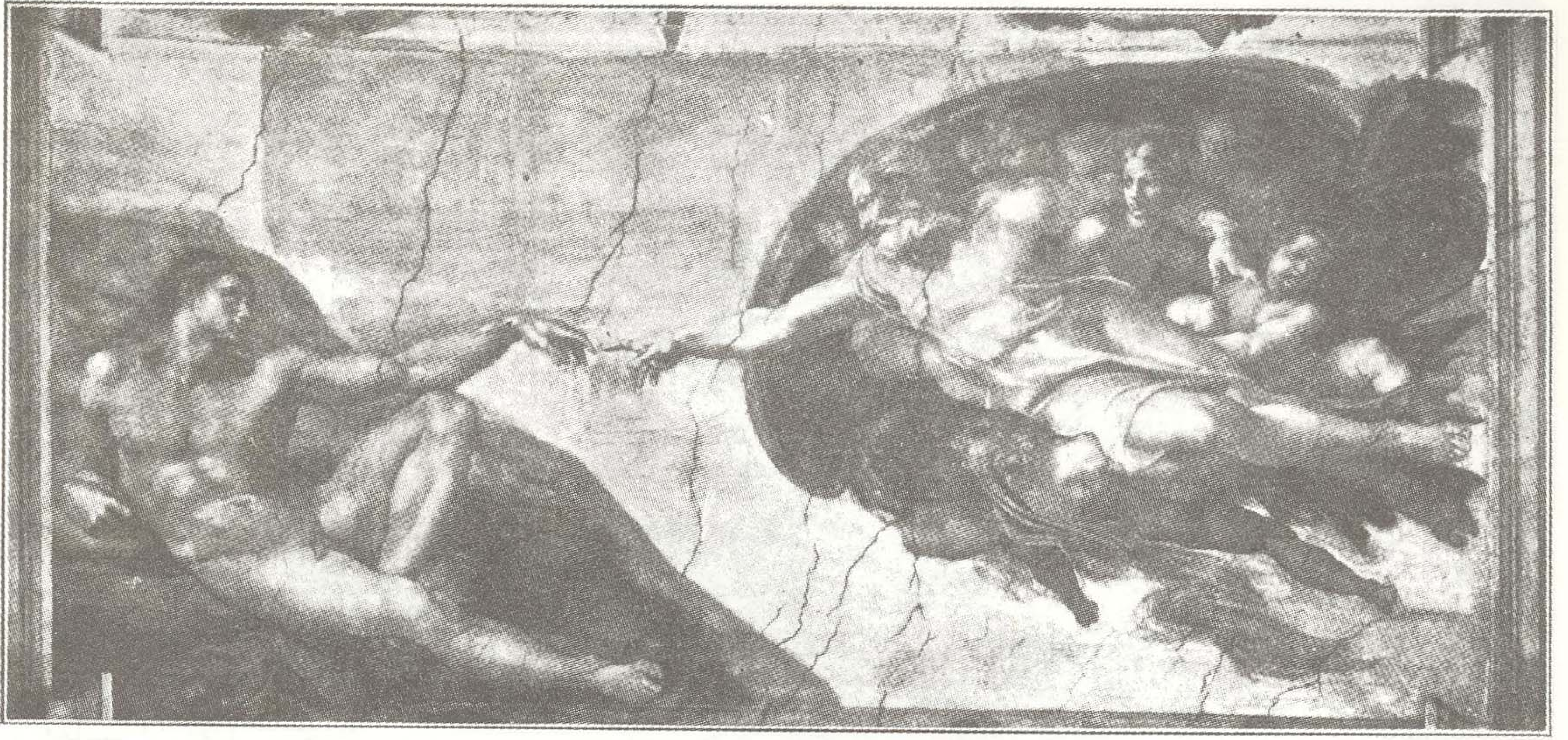


يوم القيامة (الحساب)

بغناها الشكلاني ، فهي تنساح كفاية ، ومتنوعة جدا ، حيث تضمن لنا نزهة طويلة ، ولكن ذلك سيكون نزهة، او تنقيل نظر عابر على السطح ، سيكون حتى من حيث الاستمتاع النقي ، شيئا مترهلا قياسا الى التأمل الفني الحق ، فالتأمل الفني الحق ، يتطلب أن نتوغل في مغزى المشهد ، او بتعبير ادق في هذا المعرض، من المشاهد التي وجدها الفنان في اطار تعارض ضخم محزن ، عاكسا مصائر البشرية بأسرها ، الامر الذي يعادل في فن تلك الازمنة ، من حيث عظمته ، (الكوميديا الالهية) لدانتي .

فلنحاول ، دون أن نزعم الكمال ، ودون النزهات البصرية السطحية ، أن نرى بعض جوانب هذا العمل الضخم التي اتخذها (بيرينسون) نفسه مثلا ،والتي يندر أن تقرن بموضوع المعاناة .

قليلة في التاريخ هي الاعمال التي كانت موضوعا لهذا القدر من التقويمات المتناقضة والمضحكة التي تعرضت لها الجداريات في كنيسة (السيكستين) و (يوم القيامة) قبل سواها ، فقد اتهم الفنان بانه دون أخلاقي من قبل (بيترو أريتينو) المشهور بكتاباته غير الاخلاقية ، وقد كتب : (يسمح برسم مثل هذه



الاله يعطي آدم الحياه
(سقف السكستين)

الاشياء على جدران حمام للدعارة ، وليس في هيكل الكنيسة الاقدس من كل الكنائس : قلوبنا محتاجة الى نغمة الرحمة أكثر من حاجتها الى نعمة الفن)وينضم الى الجماعة آخرون معاصرون له يكتشفون أنهم صوروا بين حشد المحكومين الخطاة ، وقد احتج أحدهم وهو (بياجو تشيزينا) الذي استخدم في هيئة فينوس الى البابا بولس الثالث فأجابه البابا مرحا : (ليس بمقدوري انقاذك من الجحيم ، ولو أن الامر متعلق بالمطهر لاختلف الحال ، أما هنا فلا يمكن فعل شيء) ولكن البابوات يتغيرون وتتغير الاذواق ، فقد أعلنت الحرب طوال قرنين على رسوم الفنان الجدارية ،ولم تكن دائما كلامية صرفا اذ غطيت أجساد أبطال (ميكيلا نجلو) في الاعلى بأقمشة ملونة .

ومعروف أنه ، من غير النادر أن ينقضي زمن طويل ، الى أن يقبل المجتمع الاعمال المجددة ويثمنها ونادرة هي الحالات التي يطول فيها هذا الزمن أكثر من قرنين ، نقول (أكثر) لانه حتى في القرن الماضي توالت تدفقات الاستنكارات ، حتى من قبل الفنانين، وعام (١٨٣٨) علق الرسام الانكليزي (بنجامين هيدن) على هيكل سيكستين : [اذ ترى خطوط الكفاف ، مثل نوع من الاسلاك فذلك أسلوب عظيم، اياد متلوية ، وجوه مصعرة ، رجل في الهواء ، والاخرى ممدودة ، بعيدا عن الجسد - حتى لنتساءل كيف ستعود - هذا أسلوب عظيم ، كل شخص من أشخاصه يبدو وكأنه مستاء حتى الموت ، وأنه قد يرد بضربة سيئة ، واذ ينام الابطال فانهم يبدون وكأنهم مستعدون لان يرفسوك ، واذ يستيقظون ،ويتحركون يخيل اليك أنك تسمع طقطقة عضلاتهم . ، اذا نحينا فظاظة السخرية جانبا فان التقويمات الواردة اعلاه، لاتتمايز ، خصوصا عن موقف (بيرينسون) من (عبيد ميكلا نجلو من اللوفر ، لكل حق ابداء الرأي ، وغير المألوف هو أن حتى المعجبين بالفلورنسي العظيم ، لايندر ان تتباين آراؤهم لدى شرح اللوحات الجدارية.

ظل (ميكيلا نجلو) يعمل طوال أربع سنوات في سقف هيكل سيكستين ، وعمل طوال خمس سنوات في (لوحة القيامة) ، وقد يقول قائل ان تسع سنوات من حياة عبقري شيء كثير على سلسلة من الرسوم الجدارية ، وخصوصا اذا أولينا انتباها لرأي (ليونيلو فينتوري) ، بشأن أن (ميكيلا نجلو) ، في التصوير، لم يبلغ ابدا المستوى الذي بلغه في (النحت) ، ولكننا غير ملزمين بأخذ هذا الرأي بعين الاعتبار ، بل ونقول انه مضحك ، ليس لانه من المضحك معارضة جانبين غنيين لابداع واحد ، أحدهما بالآخر ، وحسب بل لانه من المضحك الثقليل ، بوساطة مثل هذهالمقارنات من شأن عمل ضخم ، مثل لوحات (سكسيتن) الجدارية ، هذا العمل الابداعي ظاهرة فريدة ،وقمة لاتطال في كل تاريخ التصوير الجداري العالمي ، وامثال هذه القمم لاتقاس بمقاييس بائسة ، اذا قال لكم أحدهم ان نحت (ميكيلا نجلو) أعظم من تصويره، فكونوا على ثقة من أنه لم يفهم تصويره ، وأنه يحاول الظهور في مظهر من يفهم نحته .

تسع سنوات ، أهي كثيرة أم قليلة ، ؟ الاسهل ان نجيب : كانت بقدر ماينبغي تماما ، واذا قومنا العمل بالمقياس البشري المعتاد فعلينا أن نضيف أن تسع سنوات فترة وجيزة ، فقد كرس مؤلفون حياتهم كلها لاعمال أكثر تواضعا جدا من هذه الرؤى الضخمة التي تشتمل على فئات الشخوص البشرية التي لايخلو احد منها من المعنى .

ليس جديا أن نتصور أننا نستطع ببضع صفحات أن نصف ونشرح هذا العمل الابداعي الضخم ، وليس أقل عدم جدية أن نحسب أن وصفا تفصيليا من ألف صفحة سوف يوضح لنا هذا العمل ، ومن ثم فليس ثمة من سيقرأ مثل هذا الوصف ، وهذا ، طبعا ، لايعني أننا نستطيع القبول بمقاطع عجفاء مخصصة عادة للوحات (سيكستين) الجدارية في مقالات عن المعلم ، ان مايزعجنا في مثل هذه المقاطع ليس فقط قصور الوصف ، بل في الاغلب ـ غياب النظرة الشاملة، لايتعلق الامر هنا باختلاف التقويمات ، والخلاف العادي بين الناس الذين يتجه كل منهم بنظره الى ناحية فيرى أشياء مختلفة ، لقد قلنا أنه ، خصوصا ، لدى شراح (ميكيلا نجلو) سرعان ماتظهر ظاهرة معاكسة التكرار ثم التكرار لتوكيدات مقتضبة ، حتى كأن المؤلفين يتخوفون امام فخامة المادة ، فيبحثون عن المخرج الايسر مثالا : يعيدون أحيانا صياغة ماسبق أن قيل ، دون أن يبذلوا جهدا من اجل اضافة شيء من ذاتهم ، يكررون لنا ، حتى القرف ان مارسم هو صور جبابرة ومردة ، وهير قليين ، وأناس خارقين ، ويدور الكلام على هذا المنوال بصيغ عامة حول القوة، والجبروت والديناميكية ، وتظهر في كليشيهات احادية الوجه تأكيدات على الابعاد الثلاثة ، والشكل التمثالي ووفرة الانكسارات ، والمساحة المقمحة على الجدار ، وقبل كل شيء عن استعمال او سوء استعمال التفاصيل المعمارية ، وعن نقص الهواء والمسافة (للاسكان) وجرى ذكر التلوين واعتبر (فجا) حينا ، ومترهلا حينا ، وغير معبر ، ورتيبا ، وماذا أكثر ؟ ... هل من الضروري اعداد (أنطلوجيا) وافية لمثل تلك الاحكام، فلنورد بعض الآراء على سبيل المثال ، يصل (بينيزيت) الى نتيجة مفادها أن الجداريات تمثل (اجمالا لاهوتيا) ، وتخبرنا (غابر ييلا ريبا تشي كورتورا) أن (العتاليت الخارقين يملأون القبة الكبيرة مخضعين اياها لوجودهم الفيزيائي الذي لايستبدل، يظهر جليا ان المؤلفة لم تلحظ شيئا سوى (الوجود الفيزيائي) كما أن (بينيزيت) لم يذهب أبعد من الموضوع اللاهوتي ، (لوى ريو) لا يكتشف في القبة سوى (وضوح تصويري) ، وجراة في اختصار المسافة وقوة تعبير ، وظن (جورج ويسمان) أن الجداريات (فن شكلاني ، حيث لامكان للطبيعة ولا للون ، وقد أخضع للفكرة) ، ولم ير المؤرخ ضروريا أن يوضح ما الذي دفعه كي يصنف هذا الحشد من الدرامات الانسانية المؤثرة في عداد الفن الشكلاني ، ولماذا يشير الى هذا (الفن الشكلاني) المجبر على خدمة فكرة ، ويحدثنا (لوي أورتيك) حول (عمالقة غضاب يسبحون بجبروت ، أوينها رون مأخوذين بلعنة إلهية)، ويبدو أن الجملة ، أعجبت (جيرمان بازين) فقبلها بلا انزعاج دون أي تحوير (لعنة إلهية معلقة فوق كل أولئك الاشخاص ، تطوي هذه الاجساد الهرقلية ، ويتدخل هنا (ليونيلو فينتوري) الذي يرى على العكس من ذلك أن (منظومة الشخوص ، تمنح الجوقة شعور الطمأنينة والتجريد الواقعي ، وسط كل هذه الملموسية، حيث كل نموذج حي ومتفرد ، أما أن توصف هذه العاصفة من التفجرات ، والعذابات ، والشهوات بأنها، شعور بالطمأنينة ، فهذا ليس في مقدور مؤلف .

الكثيرون من المؤرخين يرون أن التفرد في نسق التصورات تمليه الخواص المعمارية ، وأن تلك التصورات تمثل ، كما في أكثر الكنائس ، منظومة من البواعث الدينية ، منذ خلق العالم ، وحتى يوم الحساب، ويؤكد آخرون أن (يوم القيامة) ، هي هنا شيء مستقل ثم يجري التأكيد ميكانيكيا على أنها منفصلة تماما عن الجداريات الآخريات ، المرتبة لا وفق التاريخ التوراتي في نسق معاكس بدقة ، يطابق وجهة



خلق القمر ..



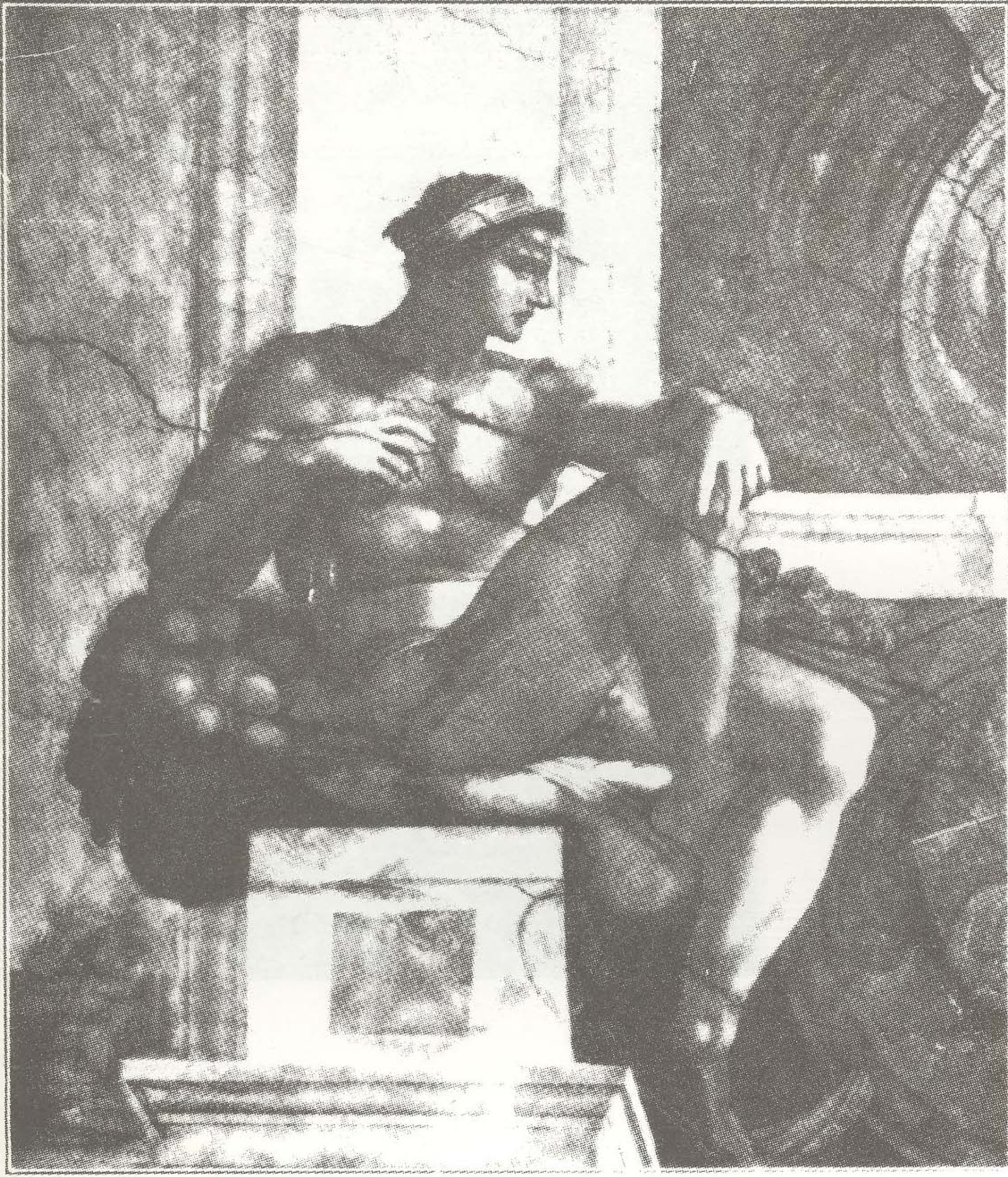
آدم وحواء والتفاحة
(سقف السكستين)

نظر الفنان (الأفلاطونية) حول التطور من الادنى الى الاعلى ، وهنا ـ من سكر (نوح) في المؤخرة وحتى اللحظة العظيمة التي يفصل فيها إله المجد النور عن الظلام .

ومتعارضة جدا ، ايضا ، شروح التخيلات التي على الدفوف وغيرها ، وكذلك صور القديسات والانبياء ، والاكثر تناقصا هي تقويمات القيم الشكلية للجداريات ونواقصها ، يناقش بعض المؤلفين سمات الفنان (التوليفية) ويلومونة ، مثلا لان (الطوفان) مكون من مجموعات منفصلة تماما ، في حين أن تخيل (يوم القيامة) كان مزدحما ، ومعقدا حتى أنه ليستعصي على التفسير ، حسب بعضهم أن تأليف هذا المشهد الاخير على شكل دائرة ، ويرى آخرون أنه مرتب في ثلاث مستويات مستوية ، وثمة شارحون لم ينكروا القوة التعبيرية للشخوص ولكنهم يلومون المعلم لانه بنى الشكل لا كرسام بل كنحات ، وأنه بزياداته المفرطة ، وبالتمظهرات غير المألوفة (بوز) ، وحركة الاجساد واختصار المسافة قد بذر بذرة كل أولئك الرسل الذين سيظهرون بكل قوة في أسلوب (فن الباروك) ، وقد وجد ، لحسن الحظ ، غير قليلين من المؤلفين الذين فهموا (ميكيلا نجلو) أحسن فهم ، أي فهموه كما هو ، وقبل أن يصيغوا ملحوظات نقدية ، يسعون لايضاح لماذا فعل الفنان هذا الشيء بهذه الطريقة ، وليس بطريقة أخرى ، وقد كتب (غوتيه) منذ عام (١٧٨٦) : [اذا لم تر كنيسة السكستين فلن تكون لديك فكرة دقيقة عما يكرس له وجود انساني ، الثقة الداخلية وقدرة المعلم ، وعظمته تتجاوز كل ما يمكن أن يقال فيه ، يسيطر (ميكيلا نجلو) علي في هذه اللحظة بحيث لا أستطيع الاستمتاع بالطبيعة التي صارت أقل عظمة في نظري] .

والاكثر غموضا هو أن قلة يحاولون أن يبحثوا في هذا العمل الابداعي الضخم عن مغزى أساسي ، عن فكرة موحدة ثم يرضون باستنتاج أن (ميكيلا نجلو) قد حكى لنا بضع حوادث من التوراة ، وحيث لامكان لكل الاحداث فقد حشر الرسل والرسولات ، وحتى حين يحاول مؤلفون مشهورون الوصول الى استيعاب عام تكون النتائج . على الاغلب ، غير مشجعة . يرى (تولنيه) « أن هذه السلسلة من الجداريات تعرض علينا رجوع الروح الانسانية المحبوسة في الجسد الى الله » ولكن (روزابيانكا فينتوري) لاتميل الى رؤية الاشياء بهذه البساطة ، فهي ترى [أن كل هذه القبة المسكونة الخالية من الهواء ، لاتعبر عن شعور الرسام الخاص وحسب بل ترمز الى الارتباك الاخلاقي والديني والميتافيزيقي لقرن النهضة هذا] انه لارتباك حقا . ولكن يصعب البحث عنه لدى ميكيلا نجلو وفي عصر النهضة .

ويرى بعض المؤلفين أن اللوحات الجدارية تمثل قصيدة مأساوية عن الضعف الانساني ، ويرى آخرون أنها علواء (قصيدة تاريخية) للجبروت الانساني ، وبعضهم يأخذ حجة اقتباسات من رسائل وسونيتات (ميكيلا نجلو) ويرى في (يوم الحساب) تشاؤم انسان مر بتجارب كثيرة وقاسية ، ويتسلح آخرون بغير القليل من الاقتباسات ثم لايرون في تشجنات كل هذا الحشد الانساني سوى السعي الى الرب ، ويؤكد آخرون ـ (باقتباسات أو دون اقتباسات) أن لاجدوى من البحث عن فكرة موحدة أو عن خلاصة لهذه



سقف السكستين (شخص)

الجداريات المبنية على الموضوع المألوف للميراث القديم ، والجديد الذي تعامل معه الفنان قدر استطاعته ، وفيما يتعلق ، خصوصا ، (بيوم الحساب) فان الكثيرين من الشارحين على رأى مفاده أنها لايمكن أن تكون مرتبطة بالجداريات الاخرى ، وذلك لانها قد نفذت بعد ربع قرن ، ويرى (ليونيلو فينتوري)أن (الكون بأسره ، يفصل هذين العملين)لوحات (السقف) و (يوم الحساب) .

ان التناقضات في تحليل المجموعة تطرح أيضا حول منظومتها . يرى (لو دفيغ غو لتشيدر)أن (المجموعة محاطة بثلاثة أحزمة) ولكن (لوي ريو) يؤكد أن اللوحة الجدارية موحدة في (عنقودين بشريين) ولا يرى (أندريه شاستل) « أحزمة » ولا عناقيد ويعلن بشجاعة أنه لايوجد (أي مبدأ للمنظومة : فراغ أزرق حيث تنهض وتسقط أجساد عارية . وراي (فينتوري) يكاد يكون مثل هذا الراي : (فراغ . لون سماء أسود ضارب الى الزرقة . مسافة دون عمق ودون نهاية) وثمة مؤلفون مماثلون ينسون ، جليا ، أن حتى الفراغ يكون منظوما في التصوير اذا أمكن ، عموما ، الكلام على فراغ في هذه الجدارية المسكونة بمئات الاشخاص.

وفيما يتعلق بالشرح الكامل (يوم الحساب) يرى (فايسياخ) هنا (تفتحا للاسلوب البطولي) ، وهذا متناقض تماما لرأي الناقد الفني الماركسي الذي يرى أنه لم يبق في العمل مكان للبطولية ، وذلك المؤلف يرى أن المجموعة تمثل (دولابا ضخما للحظ يدور جاذبا في جريه الجديد والجديد من الكائنات البشرية التي لايستطيع أحد منها النجاة من القدر ، لدى مثل هذا التفسير للكارثة الكونية لايبقى مكان للبطل والنشاط البطولي ، ولا يبقى مكان للرحمة ، أراد (ميكيلا نجلو) أن يظهر لاجدوى كل شيء أرضي ، هلاك الجسد ، العجز أمام حكم القدر الاعمى ، وبثلاث كلمات ،الميل الى (تفكير تشاؤمي عميق) .

لايصعب أن نكتشف في هذا الشرح تأثير التناول الواسع في الفن الغربي حول أن (يوم الحساب) هي عمل ابداعي تشاؤمي ، يظهر عجز الانسان أمام القوى العليا ، ويتمثل اسهام الناقد في أنه لم يدع هذه القوى العليا الاله بل دعاها القدر ، ويؤكد (ليونيلو فينتوري) دعما لهذه الاطروحة نفسها أن (ميكلانجلو قد وصل الى (التشاؤمية) كل ملمح يعبر عن القنوط والعذاب ، هذه نهاية العالم وليست قيامة السيد المسيح لايحاكم بل يلعن ، هذه لحظة المعاناة الوشيكة الشاملة أكثر مما هي محكمة رهيبة . انتقام الرب ينسكب فوق العالم . وصاغت (روزابيانكا فينتوري) الخلاصات ذاتها : (المسيح ، باشارة انتقامية ، يصب



جرميا / السكستين /

غضبه الالهي على المختارين والمدانين .) ولا يضيف شيئا (ايلي ـ شارل فلامان) : (هنا تسيطر القوة الفظة والخوف فقط ، و (ميكيلا نجلو) يصور الحكم الحقيقي على الجنس البشري) وتردد (غابريلا ربياتشي ـ كورتوا) اللازمة ذاتها : (يوم الحساب يراه (ميكيلا نجلو) مثل عاصفة تنتقض على مسكونة من العمالقة وتهدد بهلاكها) .

من أين يأتي هذا التناغم الى هذه الجوقة غير المنسجمة ، لقد ذكرت احد الاسباب : انه التكرار الآلي لما قاله الآخرون ، وذلك بسبب من عدم الرغبة، أو عدم الكفاءة للغوص في تحاليل العمل الضخم .

السبب الثاني المحتمل يفهم من تلقاء نفسه : (القراءة السطحية) واللامبالية للجدارية، والايضاحات الاخرى يصعب احتمالها ، لقد وضع ميكلانجلو (يوم الحساب) لا ليخاطب عباقرة من مستواه بل الناس العاديين ، وبالتالي فاما أن يكون قد فشل ، او اننا لم نظهر الفطنة والتعاطف اللذين توقعهما المعلم منا .

مع كل تعقد المجموعة التي يملأ وصفها صفحات كثيرة ، فانها منظمة بمهارة ، الامر الذي يسهل توغلنا فيها ، واستيعاب مغزاها ، وكما ذكر سابقا فان نظرنا بحكم العادة ، أول ما يتجه الى يسار المركز ، فنرى أول ما نرى ، سيل المنبعثين من الموت يتوجه نحو السماء ، ويصل بنا الى شخص (المسيح المركزي) ثم تستطيع أنظارنا الجماعات الاخرى ، الملائكة في الاعلى يحملون رموز العذابات ـ الصليب والسلم للجلد ووسط حشد الرسل والانبياء والصالحين حتى المتهاوين في القسم الايمن نحو مملكة فينوس للخطاة .

ان صورة المسيح التي يتجه اليها النظر سريعا كأنها السبب الاول للتفسيرات الخاطئة، ان شرح (ميكلانجلو) هو غير عادي فعلا ، فهذا ليس المعذب المعاني ذا العينين المتألمتين الغفوريين ، هذه صورة حاكم لايرحم متين الجسم قوي العضلات ، لا أثر للتسامح في وقفته المتوعدة ووجهه القاسي ، ويفقد بعض النقاد التربة تحت أقدامهم مرتعشين لرؤية صورة الحاكم المهيمن المعلقة فوق الجميع مثل غيمة تحمل العواصف فيصلون الى نتائج مجردة من نوع التي اقتبست [ليست قيامة بل نهاية العالم] ، (كارثة كونية) ، (غضب إلهي على المختارين والمدانين) و (حكم على الجنس البشري بأسره) ، وما شابهها .

ان كل تفحص هادىء بانتباه لهذا العمل الابداعي ، يمكن أن يقنعنا بسهولة بأن المختارين هم مختارون وان المدانين هم مدانون وأن المسيح قطعا ، لا يُعِدّ لازالة البشرية بأسرها بل هو يفصل القمح عن التين ، ويميل الى اقامة عدالة سامية وليس لاحداث كارثة كونية ، صحيح ان الانفعال في هذه الدرجة او تلك يشمل لا الخطاة وحدهم بل جميع المشاركين في الحدث، ولكن هذا الانفعال يختلف لدى الابطال المختلفين ، واذا لح الانزعاج والمعاناة لدى الصالحين والمتجسد بقوة خاصة بالصورة المؤثرة لوالدة الاله فليس مرد ذلك لكون المسيح سيرسل باشارة من يده الى الشيطان الرسل ، وأمه ، بل لانهم في حضرة امر عظيم ورهيب في هذه اللحظة المصيرية يحسم مصير كل انسان .

يرى (يوسـت) أن هذه الجدارية هي كلمة (ميكليا لانجلو) الاخيرة في الفنون التشكيلية ، والاصح أن نقول (الكلمة الاقوى) ، فهي ليست الاخيرة قطعا يكفي أن نتذكر أن المعلم سيقدم نتاجات مذهلة مثل (بييتا روندانيني) ، وفيما يتعلق بالتصوير فان (يوم الحساب) اذا لم تكن الخاتمة ، فانها حقا قمة يصعب (ميكيا لانجلو). صار قدرا للفن الايطالي فسبب ذلك أن تقارن بها جداريات كنيسة القديس بولص .

كتب (دفورجاك) محقا : [بعد (يوم الحساب) صار كل الفن الايطالي (ميكلانجلوياً) .. وحين يقال أن هو ، تحديدا ، (لوحة يوم الحساب) واليوم ايضا ليست كل التقويمات للجداريات ، طبعا ، على مثل هذا القدر من الاعجاب ، لقد وجد (لوي ريو) أن

العديد من الصور ليست [موفقة جدا .... المسيح المتوعد يشبه كثيرا (أبولون بيلفيريرسكي) ، والتأثير الذي مارسته هذه الرائعة كان سيئا] ولم يكن التأثير سيئا ، بالطبع ، مع أن النوائب لم تنعدم ، لقد تنبأ (ميكلانجلو) بأن الكثيرين من الحمقى سيستفيدون من فنه ، وقد تحقق ذلك ، واذا وصل بعض الخلق ـ ولن ندعوهم حمقى ـ الى بعض التطرفات ، ونقاط الضعف الملحوظة في (الباروك) فما ذنب المعلم في ذلك.

نحن بعيدون عن الفكرة القائلة بان الادبيات حول جداريات (سيكستين) طافحة بالاحكام الخلافية وغير الدقيقة ، وبغض النظر عن هذا التفاوت الطبيعي في مثل هذه الحالات ، فان تفسيرات مؤلفين تحتوي على العديد من الاشياء الصحيحة ، دون أن نتكلم على القيمة التاريخية الصرف لبعض الدراسات ، ودن أن نناقش كل ما كتب ، ودون ان نتخذ تمظهرات اكتشافية فلنحاول التوصل بانفسنا الى نتيجة هي بالنسبة لنا فائقة الاهمية في هذه المناسبة ، في حين يعتبرها مؤلفون آخرون دون مغزى انها الفكرة الاساسية للعمل التذكاري اذا كانت موجودة .

يخيل لنا ان المفتاح هو في ما يحاول بعض الشارحين استبعاده من المجموعة ـ (يوم الحساب) . وحين شرع في نيسان (١٥٣٦) في هذه المهمة العملاقة لم يكن (ميكلانجلو) بحاجة اليها ، لقد بلغ المهارة والمجد وتلقى من البابا (١٢٠٠) ذهبية دخلا سنويا ، ولم يكن ينقصه العمل كنحات او كمعمار ، وفوق ذلك كان قد تجاوز الستين من عمره ، وقد مرض وتعب ، والكنيسة فوق ذلك لا تتيح امكانات قيام عمل تذكاري، وللحصول على المساحة المطلوبة اقتضى الامر ، اتلاف لوحات جدارية (ألبيرو جينو) و (ميكلانجلو) نفسه ، وان تسد نوافذ ، ويقام جدار داخلي كي يوجد اساس للوحة الجدارية . فما حاجة النحات المشهور الى كل وجع الرأس هذا بعد أن قال لفازاري : [ان التصوير . وخصوصا الجداري ، لا يناسب المسنين ؟] وهو خبير ويعرف كم يكلف من الجهد تنفيذ فكرة : مجموعة فيها اكثر من (٤٠٠) شخص فوق جدار عرضه (١٣٫٥) مترا وارتفاعه (١٧) مترا .

ولا يمكن ان يكون الجواب الا واحدا : ادرك (ميكيلانجلو) أن سلسلة الجداريات غيرمكتملة، وأن (الدراما) العظيمة ينقصها نشيد الختام ، وكي يضع النشيد الختامي الضروري قبل هذه المهمة الضخمة التي تبدو وكأنها فوق الطاقة ، والتي ستكلفه خمس خمس سنوات من العمل المتوتر الذي ستولد منه اكبر لوحة جدارية في روما ، واكثر الاعمال درامية لعصر النهضة .

من غير المسموح به ، في رأيي ، في هذه الحال ان نفصل لوحة الحساب عن التصويرات التي سبقتها . أو ان نشرح الاعمال السابقة من دون (يوم الحساب) برغم أن فترة ربع قرن تفصل بينهما ، محتمل ان ربع القرن هذا كان ضروريا للفنان ليصل اخيرا الى فكرة (الدراما) هذا الربع قرن من العمل الدؤوب ، من المواجهات المأساوية ، من المعاناة القلبية . من الهزات الاجتماعية ، من الحروب ، واعمال الحرق والفظاعات، كاف كي يوضح المأساوية البشرية بكل ضخامتها .

(يوم الحساب) انها تصادم خرافي مولود من خيال شخصية متناقضة ، ما أبسط ذلك : كون(ميكلانجلو) شخصية متناقضة يظهر من شهادات معاصريه ، ومن عمله الابداعي ، القلب الذي ادمته الدرامات الشخصية يكون في الغالب اكثر قبولا للدراما البشرية ، وهذا معروف أيضا ، اما ابداع جداريات (سكستين) فيلزمه شيء آخر أيضا عدا القلب الحساس والموهبة الجبارة. يلزمه بعد نظر كبير وفكرة عظيمة ، يلزمه ذلك الذي يعتبره مؤلفون مثل (بيرينسون) وبرا زائدا . كانت الفكرة العظيمة ضرورية لخلق هذا العمل الكبير بقدر ما هي ضرورية المعارف التشريحية لخلق صورة .



العرافة سيبل / السكستين)



يوحنا / السكستين /

وكيفما نظرنا الى جداريات (ميكيا لانجلو) فانها ستبقى حتما في وعينا مطابقة لحكاية التوراة : خلق العالم الذي سيصبح مسرحا لدراما الانسان ، خلق الانسان نفسه ، أعمال الانسان ، واخيرا اللحظة التي يُدعَى فيها الانسان ليحاسب على أعماله ، الفنان هو الذي جمع استطرادات الحكاية من أساطير كتابية كُثيرة، ومن هذا الجمع تتكون وجهة نظر سوف ترن بقوة خاصة في الشرح ، المجموعات التسع المركزية فوق السقف موحدة المعنى ، في ثلاث مجموعات ، في ثلاث نستطيع أن نسميها ظهور العالم ، ظهور الانسان ، ظهور الخطيئة ، الجداريات الاربع تحت زاويا السقف الاربع تمثل تطور باعث آخر مناقض للباعث على الخطيئة ، التكفير . بهذين الموضوعين الاساسيين ترتبط التصورات الاخرى في السقف ، فوق الدفوف والمناظير ينتظم اتجاهان واضحان ، الرسل والرسولات في جانب يشيرون الى درب التكفير ، وعلى الجانب الآخر أسلاف المسيح الذي سيجلب الغفران ، والذي سيصير ضحية التكفير .

وها هي الدائرة تكتمل (بالمحكمة الرهيبة) ، لا تكتمل بالصلب ، هذا المشهد المرعش ولكنه مطمئن في الوقت نفسه ، ذلك لان المسيح قد هلك من أجل خلاصنا ، انها تكتمل بنشيد ختامي فن (سفر الرؤيا) عظيم ورهيب ن الحساب الاخير ، المسيح لا كضحية بل كقاض كلي القدرة ينتصب فوق جموع البشر رافعا يدا متوعدة باشارة العقاب الذي لا يرحم .

من اجل هـذه الخاتمة الضخمة والمصيرية للدراما) ضحى (ميكلانجلو) بخمس سنوات من حياته ، ومن الصعب أن نحزر ما كانت طموحات العبقري،ولكن النتيجة تترك انطباعا ضخما في المعاصرين حين كشف الستار عن اللوحة الجدارية في (٣١) تشرين اول عام (١٥٤١) خر البابا (بولس الثالث) على ركبتيه مرتعشا وقال : [لا تهلكني يا الهي بسبب خطاياي حين تجيء في يوم الحساب الرهيب] .

وميكلانجلو ، طبعا ، لم يصور هذا العمل لهدف واحد فقط هو اضافة البابوات ومواطنيه ، مع انه كان مؤهلا لان يرحمهم ، كي نفهم المغزى الحقيقي لهذا المشهد من النشيد الختامي ، يجب ان نعود الى مشهد الاستهلال ، وكي نتعمق في (لوحة يوم الحساب) يجب

ان نتذكر (التكوين) نرى في هذه المجموعة الجبارة الاولى اله المجد يفصل النور عن الظلام بايماءة مقتدرة، وفي (يوم الحساب) نرى الشيء ذاته : المسيح يشير كي يفصل النور عن الظلام ، والفرق هو انه في الصورة الاولى ثمة نور وظلام الفوضى ، وفي الثانية (ظلام) و (نور) الاعمال الانسانية ، وكل ما عدا ذلك من استطرادات ، حشرت بين المطلع والختام هو تاريخ لهذا الصراع الابدي بين النور والظلام ، وهنا تكمن الفكرة الاساسية لهذا العمل الابداعي الاثري ، وهنا الفكرة الموجهة للمبدع ، اذا كان يمكن التعبير بالكلمات عن فكرة فنية لاحد العباقرة .

النور والظلام ـ هما طرفا التصادم ، ولكنهما ليسا القوى الفاعلة في الدراما بل هو الانسان ، ينتصب بين هذين القطبين ، الانسان ، الحر باعماله والممزق بالدوافع المتناقضة ، الانسان الساقط في مهاوي الخطيئة ، او السائر بمشقة نحو التكفير ، معركة عملاقة مع نفسه ، ومن أجل نفسه ، او ضد نفسه ، ذاك هو التصادم بين النور والظلام ، حر في اعماله ولكنه مسؤول عن اعماله ـ ذاك هو المخرج الذي لا رحمة فيه ، درب الحقيقة ودرب الخطيئة يؤديان حتما الى العقاب .

كتب الكثير عن القوة الجبارة للشخوص في هذه الجداريات ، بل وبافراط كثير ، ولم يكتب أقل من ذلك عن فجاجتها ووعيدها ، فهايدن المسكين ، كما ذكرنا ، قد خشي من أن يتلقى رفسة من احد الرسل ، أو احدى الرسولات . ومع أن (رومان رولان) كان مفعما اعجابا فقد قال : [هذا عمل مخيف لا تستطيع النظر اليه بدم بارد ، الا اذا لم تفهم شيئا ، انه يخنقك انه يلهبك ، لا منظر ، لا طبيعة ، لا هواء ، لا رقة ، وتقريبا لا شيء انساني ، هندسة لاجساد في تشنجات فكرة جافة ، متوحشة ، قاسية ، مثل ريح جنوبية في صحراء رملية ، لا زاوية صغيرة من الظل ، لاينبوع لتبل ظماك ، زوبعة نارية] .

كل واحد يتجه الى العمل الابداعي بمشاعر مختلفة ، ولكن انطباعات كل مؤلف مثل (رولان) كما يخيل لنا ، تؤدي الى تصوير مشوه قليلا لوقائع ، لقد واتر (ميكيلانجلو) فعلا ، الايقاع المشهدي بسبب برودة معرفته كنحات تجاه هذا النوع ، وقد ذكر ذلك في رسائله ، فلم يرسم الفنان ، الا فيما ندر، اي جذع او اية مساحة ما لم توظف توظيفا ضروريا للمجموعة ، وكل ما سوى هذه الملحوظة الصحيحة مما اقتبسناه من (رولان) يصعب قبوله ، ففي الجداريات رقة وانسانية ، بل فيها شيء سوى الانسانية وهي مذهلة في غناها ، والمشاهدون الذين يرون في شخوص (ميكيلانجلو) قوة فقط ، ويصلون الى حسبانهم احادية في التعبير مضايقة ، يذكرون بالاوربي الذي يرى كل اليابانيين متشابهين ، ضروري لا الانطباع العام ، وحده ، ولا الاعجاب وحده بل النظر المتاني والتأمل المستمر ، كي يتم اكتشاف ان هذه الشخوص ليست رتيبة ، بل هي ، على العكس من ذلك ، تعكس بغنى كبير كل مقام الظروف الانسانية ـ تشتمل على التأمل والانفعال العاطفي ،والسوداوية والفرح الحياتي ، الوداعة والتمرد ، الرقة والغضب، التعالي والتواضع ، السخط والاذعان ، الامل والخوف الانفعال والقنوط ، الجراة والذهول .

يكفي ان نتذكر مشهد (خلق آدم) ، وقديكون الاشهر في المجموعة كلها ، كي نرى اية تلوينات دقيقة للشعور الانساني ، قد استطاع المعلم التعبير عنها ، ملمح اله المجد ملطف بالحب ، وفي هذا الحب نلتقط رعشة ما من رعشات القلق ، فكأن الخالق يحزر التجارب اللاحقة والسقوط المقبل لوليده ، وجه آدم وجه أكثر جمودا من وجه مخلوق اوقظ من نوم عميق يكاد لا يحركه شعور بالعرفان النبوي ، الحوار الصامت لهذين النظرين ـ أحدهما مهيمن ، والاخر مذعن ، الحوار الصامت لهاتين اليدين الممدودتين ، اليد السيدة المقتدرة للخالق ، الذي يهب الحياة ، واليد الاخرى التي دون ارادة ، ودون قوة ، للمخلوق المستيقظ على الحياة ـ كل ذلك في تناقض حاد مع شروع الكثيرين من المؤلفين ، الذين لا يرون في ابطال (ميكيلانجلو) سوى قوة عملاقية وتوتر عملاقي .

وبدهي أنه لا تهيمن في هذه الجداريات ،العواطف تحت الصوتية ، ولا التجارب الرقيقة ، وبدهي ان الجو الاساسي هنا تحدده تفجرات عاصفة ومشاعر فجة ، ومواقف ماساوية ، فهل نبحث عن السبب ، فقط في جهامة طبع فنان تجاسر على أن يكتب : [من يريد ان يجد نفسه ، وأن يمتع نفسه ، عليه الا يبحث عن التسليات والمتع ، عليه ان يفكر بالموت لان هذه الفكرة وحدها تقودنا الى معرفة الذات ..]

ان سبب الترنيم الماساوي المهيمن في جداريات كنيسة (سيكستين) متجذر قبل كل شيء في (المصير البشري) نفسه ، ليست نظرة المعلم السوداء ، بل جوهر الدراما البشرية هو الاساس لهذه الايقاعات الجهمة والحزينة ، وعبقرية نظرة (ميكيلانجلو)تتمثل في انه نجح في الوصول الى هذه الفكرة العميقة ، وادركها على اعتبارها مصدرا للجمال الحقيقي ، النضال المستميت ضد الظلام ، والفوضى ، والسعي الذي لا يقهر الى الظفر ، وصعوبة التماسك وسط الكوارث ، والانهيارات ، هناك في الاعلى نحو النور نحو ما لايطال ، وفي الوقت نفسه هذا التوق الى المثال الاعلى ذاك هو واقع الانسانية والجمال الحق .

ـ للبحث صلة ـ

الفنان التشيكوسلوفاكي

يان هانا

دوشان كونينشني
ترجمة : فريال حسام الدين

ينتسب يان هانا الى النحاتين الذين لا يكتفي بزياراتهم في (محترفاتهم) ، فقد قدم حتى الآن مجموعة كبيرة من النصب والتماثيل ، والتي بدونها لا يمكننا التحدث بالشكل الكافي عن شخصيته التشكيلية .

فقد ابتدأ عمله في النصب مع بداية تكونه التشكيلي وهنا نذكر بأنه من مواليد (٢١-١٠-١٩٢٧) في (دوبرنيسي) بالقرب من (بنخين) .

درس في الفترة ما بين (١٩٤٦ - ١٩٥١) في أكاديمية الفنون التشكيلية في براغ ، عند البرفسور (كارل بوكورني) وفي عامي (١٩٤٧) و (١٩٤٨) عند البروفسيور (ج . أنتوناس) في زغرب مع (رودولف سكوبودا) ، ومن استاذه بوكورني ، اكتسب الفنان الشاب ، الحب للانسان العامل والعمل والعطاء نصبي لافكار المجتمع الهامة .

ففي عام (١٩٤٩) أشاد نصب (شهداء المقاومة الشعبية) في كوبليس في (براغ) ، وفي عام (١٩٥١) أشاد نصب (الجيش السوفييتي) في خودوف بالقرب من براغ ، ونصب التحرير ، في (ميلوفيتسي) وفي نفس العام ، ابتدأت مسؤوليته الكبيرة وغير العادية في عمله التذكاري النصبي الكبير المكرس للجيش السوفياتي الذي اقيم في سفيدنيك بالقرب من دوكلا ، وقد نفذ في تلك المجموعة النحية ، وبالاشتراك مع النحات (ياروسلاف بارتوش) التمثال الرئيسي - الشرف للشهداء - من البرونز .

نفذ (يان هانا) أيضا من الترافيرتين مجموعة نحت جداري مثل (الانتفاضة القومية السلوفاكية) ، و (الدفاع عن دوكلا) ونفذ ايضا من نفس المادة مجموعة اخرى من التماثيل منها (استقبال الجيش السوفيتي) حيث أن هذه الاعمال جميعها نفذت خلال سنوات ثلاث فقط من عام (١٩٥١ - ١٩٥٤)

أما مجموعة التماثيل - الاجلال للشهداء - فلها طابع سكوني يلائي الفكرة والمنحى ..

اما النحت البارز عند (هانا) فهو ذو طابع ديناميكي بالرغم من انه معالج بأسس كلاسيكية موزونة .

اننا نرى ديناميكية اكبر بكثير مما في اعماله السابقة في مجموعته النحتية (استقبال الجيش الاحمر) فحركة الفتاة التي تحمل الزهور للجندي السوفيتي، مستوحاة من واقع الحركة الباروكية والواضحة في مجموعة تماثيل بوكورني (الاخاء) .

في ذلك الوقت توصل هانا الى مفهومه الخاص عن الحركة في الكتلة ، والذي كان يعتمد في ابرازها على التباين الموزون للعناصر الساكتة والديناميكية ، حيث يقنعنا بذلك في (الامومة) ذو النضج الفني ، ذو الطابع الشخصي المميز ، برونز (١٩٥٠ - ١٩٥١) ان هذا المفهوم للحركة يقود عادة الى تقوية التوتر الداخلي للمادة واثارة الحالات الروحية ، كما في (رأس الفدائي) برونز (١٩٦٢) .

في عام (١٩٥٦) ظهرت مجموعة تماثيل (شباط) من الحجر البروني وقد نفذت بالاشتراك مع (ي . بارتوش) ، حيث يبدو التأثر (بكارل بوكورني) واضحا ، خاصة في العلاقة العضوية ، والمواضيع البسيطة والخشونة الصبيانية ، بدت كل هذه الامور في التكوين الكلاسيكي وفي تقسيم الكتلة النحتية .

ففي شخصيات ووجوه العمال نجد تعابير الثقة بالنفس للطبقة العاملة التي تحولت في شباط (١٩٤٨) الى سيدة ارضها تعابير واضحة ، ولكننا هنا لسنا بصدد اظهار الميزة الايجابية للبطل ، بل نحن بصدد اظهار طبيعة الانسان الحي وتعابيره الشخصية ، كل هذا كان يبدو واضحا في تلك الوجوه الشخصية . كما ان هناك ابداعات اخرى للفنان ، بدأت تظهر واضحة ، فالحالة النفسية ، والشبه الفردي ، والسلوكية



عارية / ١٩٧٤ /

الشخصية للابطال الذين نحتهم ، هذه الامور كانت من الاهتمامات الرئيسية للفنان .

ثم ابتدا هانا منحاه الثاني في (الامومة) حيث الطابع التشكيلي الشاعري خاصة بما يتعلق بمنحوتاته عن المراة .

وردة / ١٩٧١ /

ففي اعماله المتعلقة بالنساء والفتيات ، كان الفنان يظهر أن (جمال الجسد) هو اكبر معجزات الطبيعة ، وبدون أن ينس الرقة في الجسد والنظافة في الاحاسيس .. الخ .

وبدلا من أن يهتم هانا بالقوانين الكلاسيكية ، انصب



فتاة جالسة / ١٩٦٣/

اهتمامه على الاحاسيس الطبيعية ، حيث كان ذلك قد ظهر كنتيجة لتطور نحت القرن العشرين بشكل عام ، ولم يبتعد هانا في افكاره عن الطبيعة الروحية وعن جمال المراة ، على هذه الاسس بحث النحات بطرق مختلفة ومميزة ، وبأساليب معبرة عن نظام كلاسيكي جديد يستجيب لافكار هذا العالم ولاحاسيس انسان النصف الثاني للقرن العشرين ، ويستجيب النحات ايضا للمثل الجمالية للمجتمع الاشتراكي .

اما في تماثيل النساء والفتيات العاريات ، فقد استخدم الفنان الصيغتين الاساسيتين اللذان تميز بهما أسلوبه وهما الديناميكية والسكون ».

كما انه في بعض اعماله المعروفة تبدو مميزاته الرقيقة وقدرته على فصل او ربط ذاكين الرايين في الكتلة ، وفي بعض اعماله المبكرة نفاجئ ا بنضجه وتمكنه، خاصة في تمثال شخولين المنفذ من الجص المطلي (١٩٥٢) الذي عبر به وبجداره عن الطبيعة العائلية وبشكل مبسط ، بما يتماشى مع المفهوم الحديث للتوافق في الجسم الانساني .

ان الترتيب غير المزعج في طبيعة اعماله يرتبط مع الحس الحي الذي لا علاقة له بالمحيط الخارجي ، هذا الارتباط الموثق يقود الفنان الى سلوكية موسيقية تبدو واضحة في تماثيله ، خاصة في اللوحة الجدارية الفصول الاربعة من البرونز (١٩٥٦) وهو أحد اعماله المبكرة .

وتسيطر الديناميكية بوضوح ، في شخصية المراة المستلقية ، نصف العارية ، كما تبدو السلوكية الموسيقية ، واضحة في هذا النحت الجداري وذلك في التموجات ، والليونة والنعومة وفي استدارة الاشكال ، وخطوط النهايات الكتلية ، هذا من جهة ، ومن جهة ثانية تبدو هذه السلوكية ايضا واضحة في الانكسارات الحادة على ثنيات القماش ، ان التمايز والتوافق في الايقاع يصبحان عند (هانا) أحد الاجزاء الاساسية للشاعرية في النحت ، وبهذا يقترب فنه من الموسيقى، خاصة عندما يربط بين العناصر الساكنة والديناميكية للمادة .

هذا التعبير المركز يظهر لنا محققا في تمثال ـ الراقصة الصغيرة ـ برونز (١٩٦١) ، حيث يظهر



لوحة جدارية
عن الفصول الاربعة
/١٩٥٦/

في هذا التمثال جمال جسم الفتاة في سن التحول من فتاة الى امراة ، وهذا التمثال ، يشعرنا انه قريب جدا من مقطوعة موسيقية جميلة وناعمة ، ويذكرنا لا محالة بموسيقى المؤلف الشهير (ي . ف ميسليبك) ، ان كتلة هذا التمثال وانشائيته هو قطعة نحتية فنية حديثة وواقعية ، يستشف من خلالها حساسية انسان يومنا هذا .

فهذه الراقصة الصغيرة تعطينا انطباعا عن درجة موسيقية هادئة بالرغم من ان جسدها وعالمها الداخلي مشحونان بكل معنى الكلمة بتوتر عصبي مكهرب .

ان الفنان (هانا) في مجموعة تماثيل مشابهة ، يتلاعب بين ايقاعات فنية وأصداء وظلال فكرية وحسية فبحركة عاصفية مثلا (يتعالى جسد ـ اوديت) برونز (١٩٦٤) حيث كتل سطوح التمثال تبدو اكثر وضوحا واكثر انكسارا .

امـا عمله (اباسيوناتا ـ برونز ١٩٦٥) والذي بالايقاع الراقص المتلاعب ، رامزا الى الشباب واستيقاظ الحياة الجديدة ، وسطح التمثال هنا هادىء بالرغم من انه يتضمن عنفوان الربيع ورائحته .

اما عمله (اباسيوناتا ـ برونز ١٩٦٥) والذي يخبرنا عنوانه عن الالهام الموسيقي الذي يجسد امنية غامضة غير معروفة ، تلاحظ هذه الامنية في حركة الجسم ، وتعابير الوجه والتوافق بين المساحات الناعمة والخشنة .

ان المحيط عند (هانا) ليس هو الهدف بحد ذاته ولكنه يساعد في التعبير عن المحتوى المقصود وعن معنى القطعة الفنية .

ونرى النحات في سلسلة اعماله (الوحي) يطور فكرة التداخل الموسيقي في مجموعة التماثيل التي يعمل بها منذ عام (١٩٦٤) .

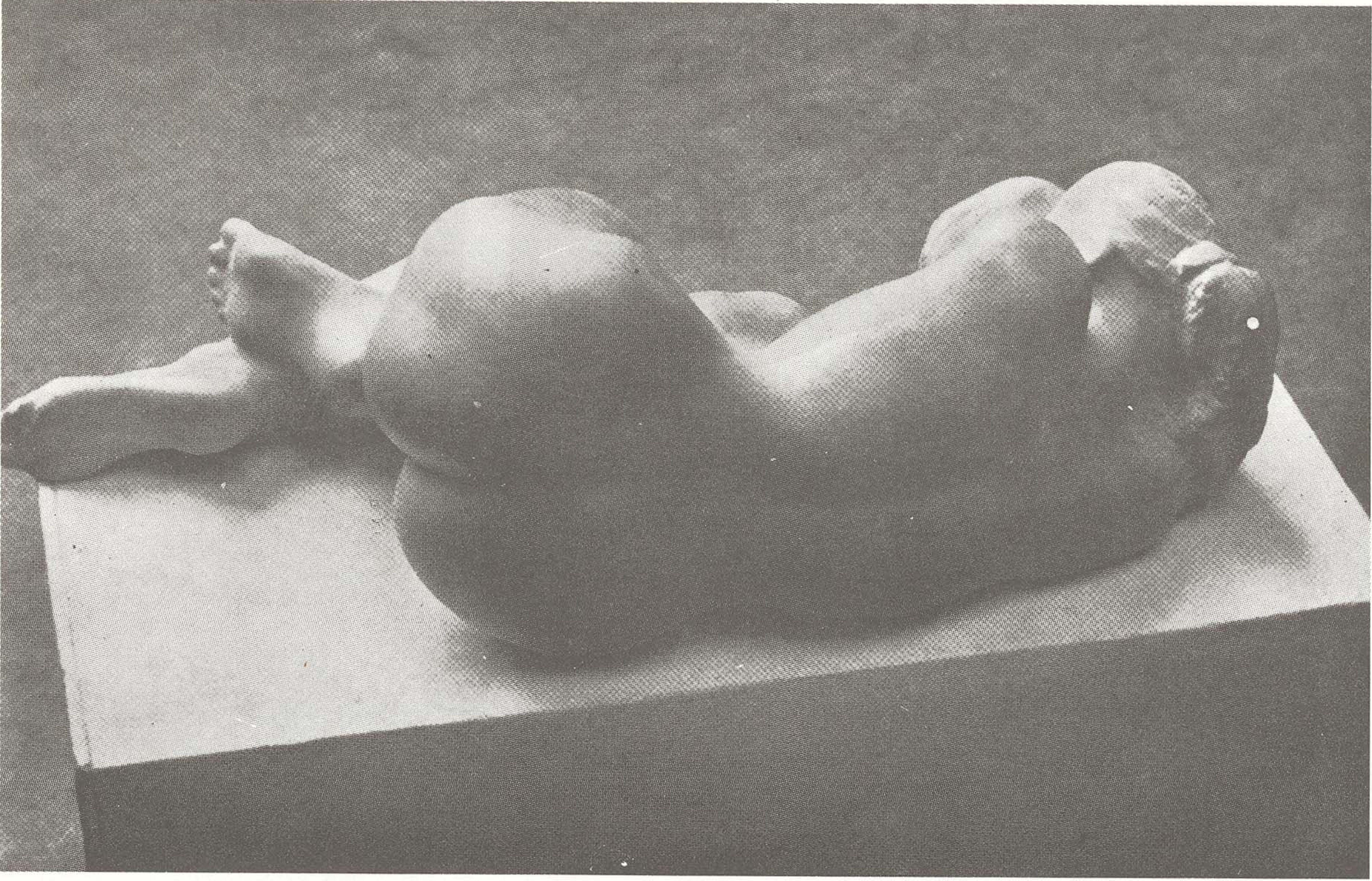
فتماثيله (تيربسيخوري) و (اورانيا) و (كاليوبي) و (أوتيربي) و (الموحيات الاخرى) تتميز بان بعضها له عالمه الداخلي الحسي الفكري ، وبعضها الاخر يتميز بتركيب تشكيلي مباشر ومنوع .

فقد جرب الفنان هنا افكار تشكيلية جديدة ، وهي التوافق بين الشكل الاستداري والسطح الناعم من جهة وبين السطوح ذات الطابع الكريستالي الحاد والمتميز (بتوازن) خاص وايقاع معماري .

كما نرى في بعض اعماله سلوكية مختلفة اخرى كما في بعض تماثيل الفتيات مثل ، الراقصة الجالسة ، المعروضة في ماريانسكي لانزي ، من الحجر الرملي (١٩٥٦ ـ ١٩٥٨) و (الفتاة الجالسة) في براغ ، حجر رملي (١٩٦٣) ان أعمال (هانا) المتعلقة بالنساء والفتيات تتصف اكثرها بتوازن داخلي ، وتبحث بكل جد وحيوية عن التوافق والكلاسيكية ، نلاحظ هذه الامور في تمثال (وردة ليدتيسي) برونز (١٩٧١) المبني على اساس دراماتيكي ذي توتر داخلي أخاذ، نرى هذا التعبير ليس فقط في حركة الجذع المشدود المعبر عن التعذيب ، ولكن نراه ايضا في التباين بين جسم المراة الجميل الذي ينبض بالحياة والمتلىء بالاحاسيس والشعور وبين التعرجات الواضحة في أعالي التمثال

هذه الحدة في النحت لها صدى رمزي ولها اكثر من تعبير ، ولكنها تفسح جميعها ضمن معنى واحد ، وهو الرؤية الفظيعة لوجه الفاشية اللاانساني ، والذي يدمر كل شيء جميل ، كما انه بالمقابل يعني الكراهية للفاشية والحب للانسان والايمان به .

وفي السنوات الاخيرة ، بدا يان هانا يتجه الى نحت الوجوه ونصب الشخصيات المميزة في حركة الثورة العمالية ، بالاضافة الى اهتمامه الزائد بفن الوجوه ، نرى هنالك تعمق واضح بنفسيات اشخاص



العارية الملتفة / ١٩٥٢/

النصب ، كما في نصب ـ في ذكرى تحرير (ترشيبتنش) من الحجر الرملي (١٩٧٥) وقدم ايضا وجوه للعسكريين ذات طابع انساني ، ومنها تمثال (رأس انتونين زابوتيتسكي) برونز (١٩٧٣) الموجود في دار الثقافة في (كلادنو) حيث بتشكيل بسيط وببحث اقل للوجه ، تمكن الفنان من تجسيد البداية العميقة للثائر، وحبه للانسان العامل البسيط .

هناك ايضا مجموعة كاملة من الاعمال الفنية خصصها النحات (ليوليا فوتشيك) و (ليان شفيرما) الذي حاز على هذا الاخير ، الجائزة الاولى في مسابقة من اجل الذكرى الثلاثين للتحرير ، ويظهر لنا الفنان في هذا العمل ما يجب ان يتصف به الممثل الاول للحركة النضالية ، ويظهر لنا في هذا التمثال كيف انهم مؤمنين وصلبين ويبرز قدرتهم العقلانية ، كل ذلك اضافة الى تلك الرقة الصبيانية .

ان المضمون العميق للوجوه ، يعبر عنه الفنان بتركيب تشكيلي واضح ، وبنفس الوقت يعالج السطح بعصبية مرئية ، كما نجد أن هناك حوار موحد في عملية التركيب التشكيلي في العمل ، وهذا يؤكد عليه الفنان من أجل خدمة الموضوع ، والمحيط في تمثال (يان شفير ما) الموجود في (منيخو فاهر ديتشي) من البرونز (١٩٧٦) فالجمال المعتمد على العقلانية والاصالة يبقياهما أهم عناصر التركيب التشكيلي ، ذو الشخصية المميزة ، وأكثر من هذا تبدو رغبة الفنان في التأكيد على شخصية البطل وعلى قوة ايمانه الثوري ، ذلك الايمان الصلب للقضاء على الفاشية ، والنصر النهائي التقدمية .

أيعود النحات ثانية الى الهدوء والجراة في التكوين والكتان تساعدانه على المتانة الداخلية والاستقرار ، وافضل مثال على هذه الحلول التشكيلية ، ذات الموضوع الصعب ، هو نصب (زدينيك نييبيدلي) في ليتوميشل ، (١٩٧٧) برونز ، كما أن الفنان انجز عدة أعمال يتجه بها الى بساطة وايجاز أكثر ، وفي نوع اخر من تشكيلاته يختار الفنان شبه (زدينيك نييبيدلي) في عهد ازدهار نشاطه العلمي وليس من السنين الاخيرة لحياته ، ففي شخصية وهيبة عالمنا البارز الفنان عنصرين مهمين في (تشكيلاته)الشاعرية ويعود هذا الامر بشكل عام نتيجة لعلاقة الزمالة المخلصة ، والموحية بين نيبيدلي ، ومؤلفات (سميتانا) والتي هي بدورها قريبة جدا لهانا .

واخيرا فان أعمال يان هانا التي اقتربت من القمة والتي تعد بخصب جديد وناضج ، وان أعماله هي ليست نتيجة لموهبة كبيرة فقط ولكنها نتيجة لحضور فني غني وكامل .

ندوة حول رسوم كتب الأطفال وتشخيصها (١)

اولا ـ الندوة وتنظيمها :

نظمت وزارة الشؤون الثقافية في تونس بالتعاون مع منظمة اليونسكو ندوة حول (رسوم كتب الاطفال وتشخيصها) وذلك على هامش الدورة الرابعة لمعرض تونس للكتاب من ٣ الى ٩ حزيران ١٩٨٥ .

وقد شارك في هذه الندوة عدد من الرسامين العرب والاجانب من كل من سورية ولبنان ومصر والعراق وفرنسا وايطاليا وتشيكوسلوفاكيا وتونس .

ثانيا ـ الجلسة الافتتاحية :

بحضور جمع من المهتمين بالكتاب تأليفا ونشرا تولى الاستاذ البشير بن سلامة (وزير الشؤون الثقافية التونسي) افتتاح اشغال الندوة بكلمة شكر في مستهلها (منظمة اليونسكو) على الدعم المادي الذي ما انفكت تقدمه الى وزارة الشؤون الثقافية والذي ساعد بالخصوص على اقامة هذه الندوة ، ثم تطرق الى موضوع وضعية (كتاب الطفل في الوطن العربي) مبينا أنه من أهم المواضيع المطروحة على الساحة الثقافية عامة وفي ميدان الكتاب بالخصوص باعتبار أن كتاب الطفل يمثل حلقة أساسية من حلقات انتاج الكتاب .

ودعى المشاركين العرب الى التشاور وايجاد السبل الكفيلة بالنهوض بهذا الكتاب وتخليصه من التبعية التي يعاني منها حتى لا نساهم في تغريب أطفالنا بما نوفره لهم من كتب أجنبية قد تكون بعيدة كل البعد عن المقومات الحضارية العربية الاسلامية ، كما ذكر السيد الوزير في كلمته بالصحوة التي شهدها انتاج كتاب الطفل في الوطن العربي انطلاقا من السنة العالمية للطفل رغم النقائص المتمثلة في عدم ادراك المنتجين المختصين في كتاب الطفل للعلاقة الحقيقية التي تربط هذا الاخير بمحيطه المادي والذهني .

في الختام دعا السيد الوزير المشاركين الى الخروج بتوصيات عملية وبناءة من شأنها النهوض بالطفل متمنيا لهم التوفيق في أعمالهم .

ثم تناول الكلمة كل من الدكتور (عبد الرحمن أيوب) مدير معرض تونس للكتاب والمشرف على الندوة والسيد خليفة التليسي رئيس اتحاد الناشرين العرب .

ثالثا ـ فروع الندوة :

تفرعت الندوة الى أعمال نظرية وأخرى عملية تطبيقية .

الاعمال النظرية :

اشتملت الاعمال النظرية على مداخلات المشاركين التي تمحورت حول العلاقة بين النص والرسم والواقع الاجتماعي فتناولت بالدرس :

١ ـ حاضر وماضي كتاب الطفل .

٢ ـ التربية وادب الاطفال .

٣ ـ الاصالة والتعبير الفني عند الاطفال .

٤ ـ دور الرسم في كتب الاطفال .

٥ ـ رسوم كتب الاطفال عبر الوسائل السمعية البصرية .

٦ ـ استعراض لبعض التجارب الفردية والقومية (فرنسا ـ تشيكوسلوفاكيا وقد نشرنا بعض هذه المداخلات في هذا الملف) .

أما المناقشات فقد وقعت صياغتها في شكل توصيات عكست في جلها مشاكل المشاركين ورغبتهم في العناية بكتاب الطفل العربي .

التوصيات :

١ ـ التوصية بالعمل على انشاء مراكز أعداد مبدعي الكتاب (معاهد كليات) لتقوم بتعليم كافة المعارف والتقنيات من **اعداد النص** الى **الرسوم** الى **الصف** الى **التصوير وفرز الالوان والتجليد وحتى حساب كلفة الانتاج** وقواعده ... الخ .

الاطلاع على تجربة وبرنامج المعهد الخاص بذلك في كلية الفنون الجميلة التشيكوسلوفاكية ... ويطلب من السيد مارتين تشينوفسكي المشارك في الندوة المساعدة على ذلك .



الفنانون المشاركون في الندوة يرسمون



أحد الاطفال يرسم

ويمكن أن تكون التوصية متدرجة وذلك بادخال فن انتاج الكتاب كمادة في البرامج الدراسية الحالية بالمعاهد والكليات الفنية ثم التدرج الى انشاء قسم خاص .

٢ ـ العمل على ايجاد هيئة خاصة لمتابعة مستوى كتاب الطفل من كافة النواحي : المحتوى ، النواحي الفنية ، النواحي التقنية ... الخ . يمكن أن تكون اللجنة تابعة للمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، أو أن تكون لجنة أو لجان وطنية تابعة لوزارات الثقافة في كل قطر مع التنسيق فيما بينها تمهيدا لتأسيس اللجنة القومية .

الاطلاع على تجربة فرنسا وايطاليا في هذا المجال والحصول على المعلومات بمساعدة السيدة ماي انجلي المشاركة في الندوة .

٣ ـ تكوين جهة أو جهاز يحصل على نسخة من كل كتاب يقدم للطفل في الوطن العربي سواء كان عربي الانتاج أم أجنبي قصد دراسته من كافة النواحي واصدار نشرة دورية تقدم للمحققين بشؤون كتاب الطفل كل المعلومات عن المنشورات الخاصة بالاطفال والصادرة بالبلاد العربية ومن الضروري أن تشمل هذه الجهة أو الجهاز مختصين في كافة نواحي الكتاب من نص الى رسم الى تقنية ويمكن أن يقوم أعضاء الجهاز بعملهم في أماكنهم على أن ترسل النسخ اليهم ثم يجتمع أعضاء الجهاز على فترات معقولة لتقييم التجربة ذاتها .

٤ ـ الاهتمام بالبحث الميداني لمعرفة آراء الاطفال والآباء والمربين والمختصين من علماء التربية والفنون والنفس .. الخ . وذلك بعمل استقصاءات رأي دورية حول نماذج مختارة تمثل نوعيات المنشور من كتب الاطفال .

مثل هذا الاستقصاء للرأي تقوم به بعض الدول الاجنبية من خلال اصدار طبعات محدودة النسخ وعرضها للاستقصاء قبل الشروع في الانتاج .

٥ ـ حيث كافة المهتمين والمختصين في أقطار الوطن العربي على البحث ومحاولة ايجاد حل للمشكلة المستعصية المتمثلة في الفرق الواضح والمعروف بين اللغة العربية المكتوبة واللغة العربية المحلية في مختلف الاقطار ، الامر الذي يتسبب في مشكلات عديدة خاصة فيما يتعلق بالكتب الموجهة الى الاطفال في السن المبكرة (ما قبل الدراسة وفي بداياتها) .

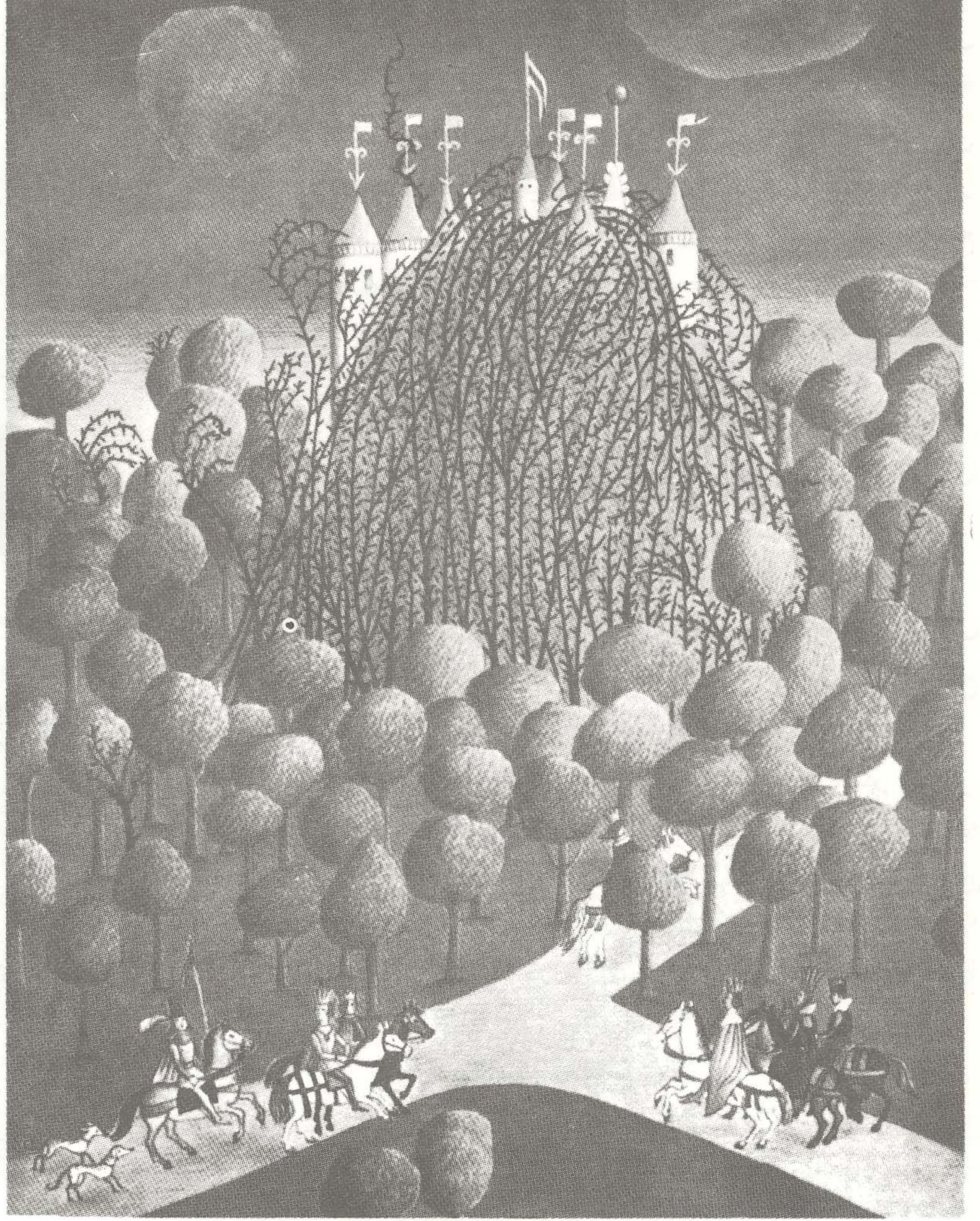
ينشأ عن هذه المشكلة لجوء بعض الجهات الى اصدار كتب باللهجات العامية المحلية مما يتسبب في تكريس التباعد بين مختلف الاقطار العربية .

٦ ـ العمل على تحسين مستوى الرسم في الكتاب المدرسي وكافة النواحي الاخرى كالاخراج والتصميم حيث لا جدوى كبيرة في محاولة رفع المستوى الفني للكتاب الحر الذي يستطيع القارىء قبوله أو رفضه ، بينما الكتاب الآخر المفروض عليه (أي الكتاب المدرسي) يعاني من القبح والرداءة الفنية ، فيهدم الثاني ما يمكن أن يبنيه الاول .

يمكن أن تقوم المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بهذا الدور ، أو تتولى الوزارات المعنية في كل قطر بهذا الدور مع التنسيق فيما بينها .

٧ ـ التوصية بتخصيص جوائز ، على المستوى القومي ، لكتاب الطفل فتحدد جائزة أولى لأحسن كتاب للطفل يكون متكامل العناصر وجوائز لأحسن نص وأحسن رسم وأحسن اخراج مبتكر وأحسن انتاج تقني ... الخ .

تكوين لجنة للمسابقة والجوائز حسنة التكوين تشتمل على خبراء في مختلف مكونات الكتاب وذلك بالتعاون بين هيئة معرض تونس للكتاب والمنظمة العربية والخبراء من الدور الاجنبية وذات السبق في هذا



الجمال النائم (يوغوسلافيا)

المجال مثل معرض بولونيا وايطاليا ومعرض براتسلافا (تشيكوسلوفاكيا) .

٨ ـ العمل على تشجيع النشر التجريبي لكتب الاطفال من خلال نشر الكتب التي يحجم عن نشرها الناشر العادي الحريص على تجاربه وربحه المعروف أن التجريب هو من أهم سبل التقدم في مختلف الفنون كالمسرح والسينما .

الاعمال التطبيقية :

تمثلت الاعمال التطبيقية في وجود ورشتين للرسم واحدة خاصة بالرسامين المشاركين في الندوة والثانية خاصة بالاطفال . وقد عرضت على الفريقين قصة قصيرة للاطفال الفها الناصر خمير وهي مستوحاة من التراث الشعبي العربي) انظروا النص المرفق (وقد بادر الجميع ، برسمها وبتشخيص احداثها كل حسب طريقته وتجربته . وقد أفرزت هذه الاشغال عن مجموعة من الرسوم ، ونظرا للأهمية البالغة التي يكتسبها مثل هذا العمل فقد اقترح المشاركون أن تتولى وزارة الشؤون الثقافية بالتعاون مع الهياكل الثقافية التربوية العربية أو العالمية طبع أشغال الندوة في كتاب يتم توزيعه مجانا على كل المؤسسات العربية والدولية المسؤولة والمهتمة بدراسة كتاب الطفل .

القصة التي رسمها الفنانون والاطفال

يحكى أن ثلاثة أخوة ورثوا جملا عن أبيهم ، ولما احتاروا في تقسيم الجمل فيما بينهم ، اتفقوا على أن يبيعوا الجمل في السوق ، ويتقاسموا ثمنه .

توجه الاخوة الثلاثة مع الجمل الى السوق ، فسار أكبرهم تحت رقبة الجمل ، وسار أوسطهم تحت بطن



أميرة من القرون الوسطى (هنغاريا)

الجمل ، اما ثالثهم فسار تحت ذيل الجمل .

تضايق الاخ الاصغر الذي يسير تحت ذيل الجمل من بطء سير الموكب ، فصاح بأخيه الاوسط الذي يسير تحت بطن الجمل كي يسرع ، ولكنه لم يسمعه لبعد المسافة بينهما ، عندئذ اقبل فارس على حصان ابيض ، فطلب منه الاخ الاصغر أن يذهب الى أخيه الاوسط ليطلب منه الاسراع .

ركض الفارس بحصانه ، فبلغ الاخ الاوسط تحت بطن الجمل عند انتصاف النهار ، فطلب منه الاخ الاوسط ابلاغ الاخ الاكبر الذي يسير تحت رقبة الجمل ، فركض الفارس فوصل الى الاخ الاكبر عند انتصاف الليل ، عندئذ توقف الموكب للنوم .

نام الجماعة ، وأثناء نومهم ، جاء صقر طائر وقد فرد جناحيه ، فكان جناحه الايمن في شرق السماء ، وجناحه الايسر في غرب السماء .

شاهد الصقر الجمل ، فنزل عليه ، وحمله بين مخالبه ليأكله .

طار الصقر بالجمل ، وعبر سبع بلدان ، وسبعة بحور ، وكان كلما حاول أن يجد مكانا يضع فيه فريسته ، يخاف أن يهدم مدينة ، أو يحدث زلزالا ، او يتسبب في فيضان او طوفان .

واصل الصقر الطيران بالجمل ، الى أن وصل الى سهل فسيح ، فيه راع يرعى أغناما وماشية ، وكان بين الماشية ثور ، فوضع الصقر الجمل على قرن الثور، وراح يأكل منه ، في هذه الاثناء هطل المطر فجمع الراعي قطعانه واحتمى تحت بطن الثور ، وبقي مكان فارغ فسيح تحت بطن الثور .

كان الراعي يخرج من تحت بطن الثور مرة كل شهر ، ليرى اذا كان المطر قد توقف ، وفي الشهر السابع ، حينما خرج الراعي كعادته ، ونظر الى اعلى احس بشيء يسقط في عينيه ، فطلب من صديق له ان ينظر ماذا وقع في عينيه ، ادخل الصديق كلتا يديه في عين الراعي ، وبحث وفتش مدة أسبوع ، لم يستطع العثور على الشيء الذي وقع في العين ، طلب منه الراعي أن يذهب ، ليبحث عن طبيب ، ورجاه ان يسرع فعاد بعد سبعة أشهر ، ومعه اربعين طبيبا ، كل منهم يحمل فوق رأسه قاربا بمجدافين .

فتح الاطباء الاربعون عين الراعي ، ووضعوا فيها قواربهم ، وأبحروا الواحد تلو الآخر يبحثون عن الشيء الضائع .

جدف الاطباء الاربعون مدة اربعين عاما ، حتى وجدوا اخيرا عظمة جمل ، فانتشلوها ، ورموها بعيدا، فسقطت في صحراء مالحة ، أمام قافلة تتاجر في الملح .

سارت القافلة على العظمة ، سبعة ايام وسبع ليال ، وهم يظنونا جبلا من الملح ، وفي الليلة السابعة احسوا بزلزال ، فتفرقوا في كل اتجاه ، فقابل حراس القافلة ثعلبا بريا يأكل عظمة جمل ، فأطلقوا عليه اربعين سهما اصابت منه مقتلا .

قرر الحراس سلخ جلد الثعلب والمتاجرة به ، ولما وجدوا انهم لا يستطيعون حمل كل جلد الثعلب ، قسموه نصفين ، وحملوا نصفه ، وساروا به سبعة اشهر ، مروا خلالها بسبعة بلدان ، وفي طريقهم قابلوا ثلاثة اخوة ، يسألون عن جمل لهم مفقود .

في البلدة السابعة ، باع الحراس الاربعون جلد الثعلب لامرأة ، تريد ان تصنع طاقية من الفراء لابنها الطفل الصغير ، ولكن الفروة لم تكف لصنع الطاقية ، فكان على الحراس أن يعودوا ليحضروا باقي جلد الثعلب ، وفي طريق عودتهم بباقي الجلد قابلوا ثلاثة اخوة يبحثون عن جمل لهم مفقود .

.... والآن قل لي بربك ايهم تظن اكبر ، الطفل ام الثعلب أم الراعي أم الثور ام الصقر ... او الجمل ؟....

الصّورة تعطي بُعداً للقصّة

(٢)

مداخلة : ماي انجيلي

بدت أصور وارسم ، على حد ما تسعفني به الذاكرة ، منذ فترة قصية جدا ، وذلك بالمنزل وبالمدرسة ، واثناء الاجازات حين كانت رسوماتي تزين دائما رسائلي الى أهلي ، وتنقل صور الاماكن التي كنت أقيم بها .

في سن الرابعة عشر عهد الى مدير دار لرعاية الأطفال أن أرسم جدارية لقاعة اكيل الأطفال الصغار ، ثم انني احببت الكتب المصورة ، وبعضها ترك تأثيره علي طوال الحياة مثل ألبوم ، يابار ، حيث يضع القرد زفير اصبعه في كوب حلوى الفانيلا فتغوص يده ثم يضع القرد داخل الكوب .. كذلك استحوذت علي رسوم غوستاف دوري : شخصياتها القصصية ، ثراء تفاصيل الملابس ، والبيوت ... وكانت هناك أيضا الألبومات التي انقذها امي عند هجرتنا اثناء الحرب العالمية الثانية .

اثر انتهائي من المرحلة الثانوية التحقت بمدرسة الفنون الجميلة وهنالك رسمت أول ألبوم (مجموعة) لي . وانا أعتبر أن تكويني كرسامة قد تم بفضل لقائي بفرانسوا فوشيه مدير ألبومات (الأب كاستور) والتي بهرتني اثناء الطفولة . وقتها ادركت أن الرسم ليس حرفة مثل الحرف الأخرى وانه على الرسام ان يضع موهبته الحقيقية في خدمة الأطفال . فالأطفال حساسون للصورة منذ نعومة أظفارهم ، حيث تشكل بالنسبة لهم قيمة مرجعية . هناك بعض الصور التي يتم استيعابها بسرعة ، مثل تلك التي تحدث صدمة ، وتلك التي تبدو مبسطة ومسطحة جدا . وهذا ما يحدث عند لقائنا بالصورة الاعلانية على سبيل المثال ولكن هناك بعض الصور التي نراها مرة أولى ثم نعود اليها تالية ... انها تلك الصور التي تحدث ليس فقط متعة آنية ولكن أمتعة متجددة تضاف اليها متعة الذكرى ومتعة انفعالات القراءات السابقة .

وماذا نستطيع ان نقول أيضا عن تلك الصور العتيقة ، والاستفزازية ، التي تبهر الأطفال،بل تاسرهم أيضا . فعندما يسمع الطفل حكاية مؤثرة ومرعبة يكون هنالك دائما صوت الراوي البالغ وحضوره المطمئن ، وتكون هناك فرصة للحديث والحوار . أمام الصورة يقف الطفل مواجها لعزلته . واذا كان كل واحد منا يسقط ذاته على قصة ، على صورة فان الظاهرة هي أشد حدة عند الطفل . ومن هنا تبرز ضرورة ان نقترح عليه صورا يجد من خلالها نفسه : في ارتباطه بمحيطه الجغرافي ، والاجتماعي المألوف ، والعائلي الحميم وان يجد من خلالها البيت والمدينة والريف ، وعلاقاته مع الآخرين ومع الأشياء : الحيوانات ، الطبيعة ، النباتات ، الأشجار الليل والنهار . ومن الضروري أيضا أن نلقنه احترام ما يحيط به ، وان نروي له أيضا الحكايات القديمة والحديثة التي تتكلم لغة كونية .



فتاة تتحول إلى زهرة (فرنسا) .

٣) وقد بدا لي بديهيا أيضا انه لا يمكننا أن نرسم للأطفال دون ان نحبهم وان نحترمهم الامر الذي يفترض أن ننصت اليهم ، ولقد كان من حظي أن يكون لي بنتان . وقد تعلمت الكثير من خلال النظرات التي تلقيانها على الرسوم والصور ، ومن خلال الأسئلة التي تطرحانها . كذلك كانت لي عدة اتصالات بأطفال المدارس كما قمت بتنشيط مكتبة للاطفال في حي شعبي باحدى الضواحي الباريسية . واتيحت لي فرصة تبادل الافكار مع العديد من المربين ، فهنالك الكثير مما يمكن ان نتعلمه من بعضنا البعض .

وللحديث عن تجربتي كرسامة لكتب الأطفال أريد ان اتوقف عند تعاملي مع قصة مختار الراعي ، لقد عهد الي الناشر بالنص لأنه يعرف حساسيتي وقربي من تونس حيث كنت قد اطلعته من قبل على العديد من الرسوم والتخطيطات لأسواق ومناظر طبيعية ، ونساء منهمكات في العمل ولصيادين أيضا .

لقد قرأت حكاية ، مختار الراعي ، وتأثرت بها جدا حيث نالت اعجابي منذ القراءة الأولى وهكذا توالدت الصورة في راسي منذ ذاك اللقاء الاول بالنص

اثر اعداد مشروع ماكيت للكتاب ، تناقشت مع الناشر طويلا حول النص والتخطيطات الأولى للاخراج وتوزيع فصول الكتاب ومواقفه . ان الأمر يتعلق بحكاية للأطفال هذا صحيح . ولكنني اردت للأطفال الفرنسيين ان يكتشفوا بلدا لا يعرفونه ، وخاصة طفلا في مثل سنهم يعيش في محيط آخر . وينتمي الى مجتمع مختلف ، وله نشاطات مغايرة . لكن هذا الطفل ، مثل اي طفل



بابا نويل وعيد الميلاد / انكلترا /

فرنسي له أبوان وله جيران وأهل ، وله التزامات . وبامكان الفرنسي الصغير ومختار اذن ان يكونا صديقين وان يتم التفاهم بينهما .

وأنا أتمنى للطفل التونسي أن يجد فعلا متعة في الوقوف على محيطه في هذه القصة ، وان يجد ذاته أيضا من خلال الصور . هذا عن الجانب ، الواقعي في الحكاية .

اما البعد الآخر فهو نفسه لكل الأطفال الآخرين : رحلة مختار الاولى ، والابصار مع الخيال . انه البعد الذي توفره شاعرية النص الخاصة ، ويخلقه ايقاعه الداخلي .

وهكذا فان الصورة توضح النص ولكنها تعطي بعدا آخر للقصة ، تمنح للشخصيات ملامحها ووجودها وتكسوها وتصنعها داخل اطار المكان ، ثم هناك ما أجد سعادة في التعبير عنه بالقلم والفرشاة وما يسكت عنه النص مثل أشياء المنزل الحميمة ، البيت نفسه ، القرية ، الأشجار الزهور والعلاقات التي تربط مختار بظرافة الثلاث والتي تكاد دائما وحاضرة معه . ثم تفاصيل الحياة اليومية التي تقدم مختارا . ما أوداه فعلا هو ان أنقل للطفل والقاريء مجموعة الانفعالات وكل ما استطيع الامساك به من النص وشاعريته ، تلك الاضاءات وذلك الانسجام الهائل ، وكل ما يبوح به النص من مرح وحنان . ثم أن أضع صورا لا يجد القارىء حيالها نفسه سلبيا ، بل يؤولها حتى لو كانت غريبة عن اطاره المعتاد طالما أنها تثير فيه مختلف المشاعر الانسانية من فرح وحزن واندفاع ايضا .

٥) وفي هذا المقام اريد أن اذكر ببعض العبارات لبول فوشير ، مؤلف مجموعات الأب كاستور عام ١٩٣٢

لا يمثل الألبوم (المجموعة) بالنسبة للطفل مجرد قصة ولكنه ايضا موضوع عاطفي . فالصور تؤثر بقوة على حساسيته الى درجة انها تنطبع في لا وعيه بشكل لا يمحى . وهي بذلك تضاعف تلك القدرة السحرية التي تملكها القراءة . واذا ما توفرت كل الشروط المطلوبة في الألبوم فانه سوف يقرأ وسوف تعاد قراءته. حيث يسيطر الطفل على محور الحكاية ، ويعيشه ويمثله ويخضعه لمتطلبات حياته الداخلية والخارجية . وهكذا يمنح الطفل حبه للكتاب ذلك الذي يكون عالما من الاكتشاف والمتعة . هناك فرصة كبيرة لان تولد هذه التجربة لديه الرغبة الدائمة في القراءة .

ولنتأمل أيضا هذه المقولة للسيد (اوغست رودان):

ليس هناك قبح في الفن الا فيما افتقد الى ملامح خاصة ، أي ذلك الذي لايستحوذ على أي حقيقة باطنة او ظاهرة. القبيح في الفن هو ماكان غير حقيقي ومصطنعا انه من يحاول ان يكون جميلا دون أن يكون معبرا ، من كان غير متكلف غير طبيعي ، هو ذلك الذي يبتسم دون مبرر ويحاول الظهور دون سبب ويتعالى ويترفع دون داع . انه كل ما يفتقد للروح وللحقيقة ، كل من كان استعراضي للجمال وللوجاهة ... كل من كان يكذب ....

تيمورلنك وسليم الأول وبونابرت وكرومر

٣

مداخلة الفنان: محي الدين اللباد

يملك وطننا العربي تاريخا موغلا في القدم، وتقاليد بالغة التنوع في تصوير وتزين النصوص المدونة على الورق، فقبل التوصل الى هيئة المجلد المتعدد الصفحات كانت لفائف البردى في مصر القديمة تزخر بالرسوم الملونة الجميلة المتداخلة مع نصوص رائعة التنسيق، كما حفل التراث العربي الاسلامي (وقبله البيزنطي) بالكتب المخطوطة ذات الرسوم والتزاويق البديعة، ظل فن الكتاب العربي ـ على مدى القرون ـ يستوعب ويهضم فنون الحضارات السابقة والوافدة، ويتأثر بها ويؤثر فيها، حتى انتهى في الثلث الأول للقرن الثالث عشر الميلادي (قبل سنوات قليلة من الغزو المغولي ١٢٥٨ م) الى مدرسة عربية متميزة في العراق لم تكن مراسمها في العاصمة بغداد وحدها، بل في الموصل وفي مدن أخرى أصغر، ونعرف أيضا آثار نادرة بقيت من نفس الفترة لمدرسة متميزة في الأندلس والمغرب العربي، ومن سورية ومصر ـ ابان الحكم المملوكي ـ تطالعنا مخطوطات عديدة من القرن ١٣ و ١٤ م، رسمت بروح وبأسلوب مميز آخذ في الاستقلال عن الأساليب الفارسية والمغولية والتركية، في تلك الفترة المزدهرة لم يكن من الممكن دائما التحديد القاطع للمكان الذي انجز فيه المخطوط، حيث تشاكلت مخطوطات شمال العراق ومثيلاتها من سورية، والتبست المخطوطات السورية مع المخطوطات المصرية، والاندلسية مع المغربية.

ظل فن الكتاب ـ مثل سائر الفنون الأخرى ـ في صعود وهبوط تبعا لعافية وتماسك الحضارة العربية أو لاعتلالها وانكسارها أمام جحافل الغزاة من الخارج، وبسبب التفسخ من الداخل، وفي القرن الثامن عشر أخذت الشخصية العربية المميزة في التواري من صفحات مخطوطات العراق وسورية ومصر تحت حكم السلطة التركية، التي لم تتمكن من الاستعراب، والاندماج في المجتمع العربي، والتي كانت تنحدر من تحلل، سادت الكتب المرسومة بأساليب فارسية وتركية ومغولية وهندية محضة، كما اقتحمت أساليب الرسم الاوروبي الصفحات، وبقيت في الميدان بعض المخطوطات ذات الرسوم والتزاويق بأساليب شعبية وريفية غير كلاسيكية، تعكس الذاكرة والوجدان المحلي(١).

وكانت أول آلة للطباعة بالحروف المعدنية المسبوكة قد دخلت سورية في أول القرن السابع عشر، لحساب بعض المؤسسات الكنسية بغرض النشر الديني(٢)، وفي نهاية القرن التالي (١٧٩٨)، دخل نابليون المشرق العربي غازيا بجيوشه وبثقافته، جالبا لمصر آلة الطباعة الاولى، التي أصبحت فيما بعد النواة لمطبعة الدولة المصرية في بولاق، والتي أنشاها (محمد علي) في ذلك الوقت، كانت الأسباب قد تقطعت بيننا وبين تراثنا العربي الاسلامي في فن الكتابة، بل بيننا وبين التراث الشرقي غير العربي، ونشرت المطابع الحكومية والكنسية التي تعددت الكتاب العربي المطبوع بالحرف العربي المعدني، الذي تم سبكه في البندقية وجنوة وباريس ولندن (٣)، حملت تلك الكتب بقايا من تقاليد الكتب العربية المخطوطة في الاخراج والتزويق، باستخدام وحدات من النقوش والزخارف المعدنية المستوردة أيضا من أوروبا، أما الرسوم فقد كانت شديدة الندرة

رغم وجود آثار من كتب عربية طبعت في مصر في أكثر من نسخة بواسطة رواسم من الخشب، يعود تاريخها الى ما بين ٩٠٠ و ١٣٣٠م (٤) لم يطرق الفنيون العرب ـ بعد وقوع بلدانهم تحت سيطرة اوروبة الاستعمارية ـ مجال الرسوم المعدة للطباعة بالحفر على المعادن أو الحجر، واقتصر الميدان لمدة طويلة



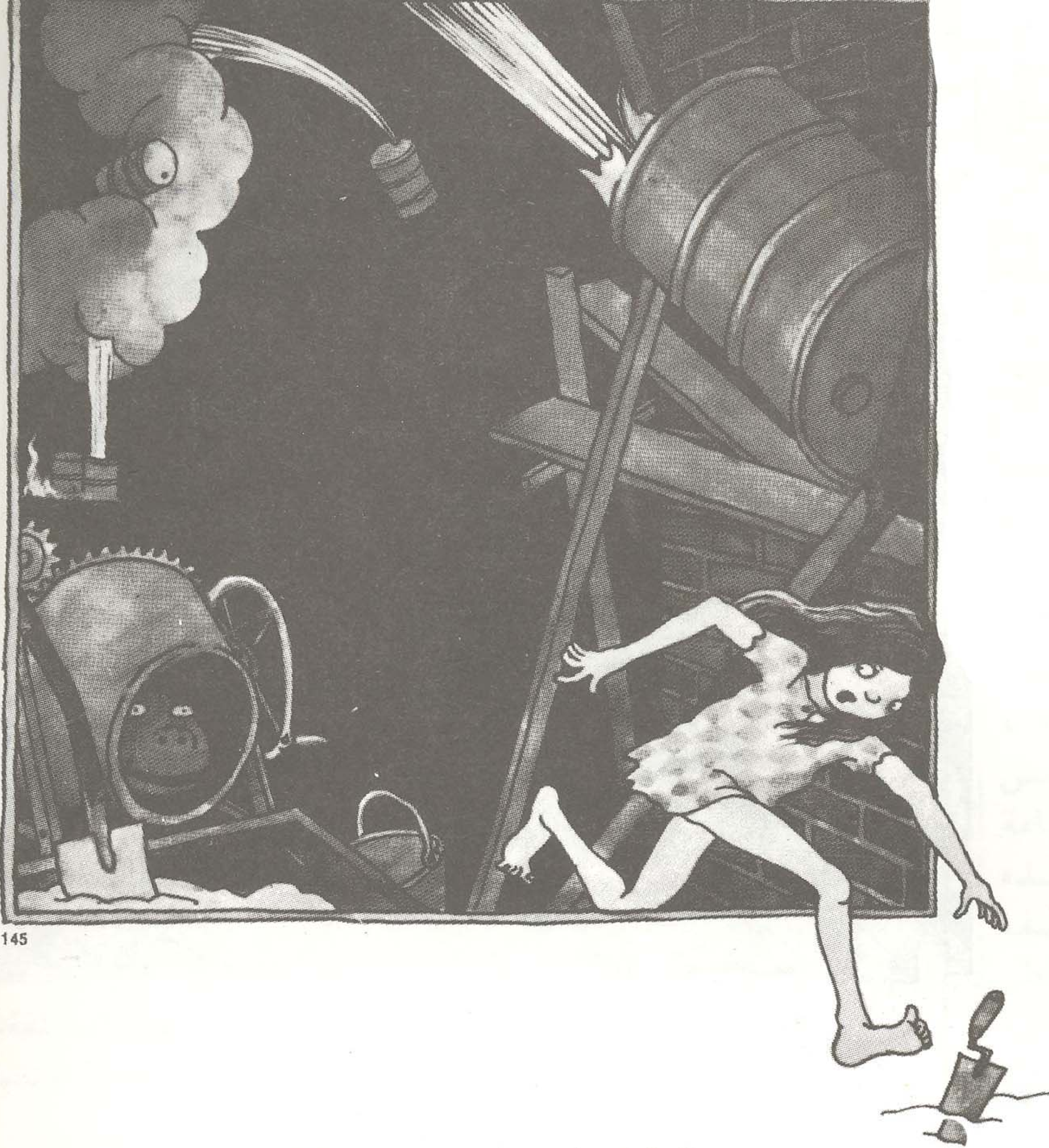
قصة شعبية من ايطاليا/

على الرسامين والمصممين الاوروبيين الذين جلبتهم الادارات الأجنبية لمؤسسات الطباعة الحديثة التأسيس في البلدان العربية . وحتى أقل من نصف قرن مضى ، كان الحفارون الأرمن المستوطنون في دول المشرق العربي هم غالبية الصناع المهرة للرواسم (الكليشيهات) اللازمة للطباعة المعدنية ، ومنهم خرجت طائفة من الرسامين قامت بعمل الزخارف والرسوم لكثير من المطبوعات . وشمل ذلك الكتب المقررة مركزيا على المدارس الحكومية ، وكان الحفارون الأرمن وغيرهم من الأجانب هم الذين قد رسموا لنا العديد من طبعات الأدب الشعبي ، بل انهم كانوا رسامي اللوحات المطبوعة التي أطلق عليها (الرسوم الشعبية المطبوعة) . والتي صورت أبطال السير الشعبية مشاهد الأماكن المقدسة الاسلامية والمسيحية ، وصور آل البيت (٥) .

منذ السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر(٦) وحتى آخر سنوات الأربعين ، كانت المجلات والكتب المطبوعة القليلة الصادرة للأطفال ، تنشر مع نصوصها المترجمة أو المعربة رسوما أجنبية أخذت بدون تعديل أو أعيد رسمها لاسباب تقنية او لتعريب بعض الشخصيات والعناصر فيها . وكذلك كان حال أغلب نصوص تلك الكتب والمجلات ، وقد استقبل القراء الصغار من الأحياء الشعبية في العواصم ، ومن الأقاليم تلك الرسوم بتعطش وفرح ، فقد كانت هي الوحيدة التي وُجهت اليهم بقصد ، ولكن لا بد أن شعوراً غامضاً معقداً قد ساور هؤلاء الصغار تجاه تلك الرسوم المنافية لواقعهم المعاش ولبيئتهم ولذاكرتهم ، وربما كان ذلك الشعور هو بداية الاغتراب والفصام لدى هؤلاء الصغار ، حيث لا تنمحي هذه الذاكرات والخبرات المركبة من الوجدان ببساطة ، ولن يمكن علاج ذلك بيسر فيما بعد .

في عام (١٩٤٤) طلب الدكتور طه حسين من الرسام حسين بيكار (مدرس التصوير بكلية الفنون الجميلة عندئذ) وضع رسوم وغلاف لسيرته الذاتية (الأيام) ، ورسم الرسام الاكاديمي المخلص لاساتذته الأوروبين أجواء صعيد مصر ، والبيت الريفي من الداخل ، والجامع الازهر والقاهرة القديمة بمستوى حرفي وفني كان جديداً كل الجدة في ذلك الوقت ، وتشجعت دار المعارف – التي أصدرت الكتاب – فأصدرت لنفس الرسام بعد عامين كتبا ملونة متميزة للاطفال ، قدم فيها – كما قدم فيما بعد في مجلة سندباد الصادرة ١٩٥٢ – رسوما تنقسم الى نوعين أساسيين: في الأول نرى شخصيات وعوالم شبيهة بأعمال (والت ديزني) وشخصيات الرسوم المتحركة الأوروبية والامريكية ، وفي الثاني عوالم شرقية وعربية مستمدة من قصص ألف ليلة وليلة وحكايات العرب ومن نصوص كتبت على النسق ، زخر النوع الاخير برسوم القباب ، وحارات القصبات المبلطة ، والرجال ذوي العمائم ، والأقراط والقفاطين وبالنساء ذوات السراويل الواسعة والصديريات والقلنسوات ، وبالعبيد واللصوص والتجار والاشرار والبحارة والغيلان والعفاريت والسحرة وبصناديق الكنوز التي تفيض منها المجوهرات ، وبالقدور المتحمة بالبهار والعطارة والبخور ، كما قدم الحفار الأكاديمي الجسين فوزي (مدرس الفنون أيضا) بعض الاغلفة لمجلة السندباد (٧) (١٩٤٦) ثم أخرى لمجلة (علي بابا) ١٩٥٢ (بعد صدور مجلة سندباد مباشرة) ، كانت تشترك في السمات الأساسية مع رسوم بيكار (الشرقية)

كانت رسوم هذين الأستاذين تحولا مهنياً واسلوباً جوهرياً ، فقد أعلنت أفول عصر الرسامين الحرفيين الذين افتقروا الى المهارة المعرفة الأكاديمية والثقافة العامة ، ومن نصوص مجلة (سندباد) ورسوم (بيكار) لها تشكل في وجدان الصغار والفتيان وعي بوجود وطن عربي كبير يمتد من المغرب الى البحرين ، وصارت المجلة وكتب دار المعارف أول

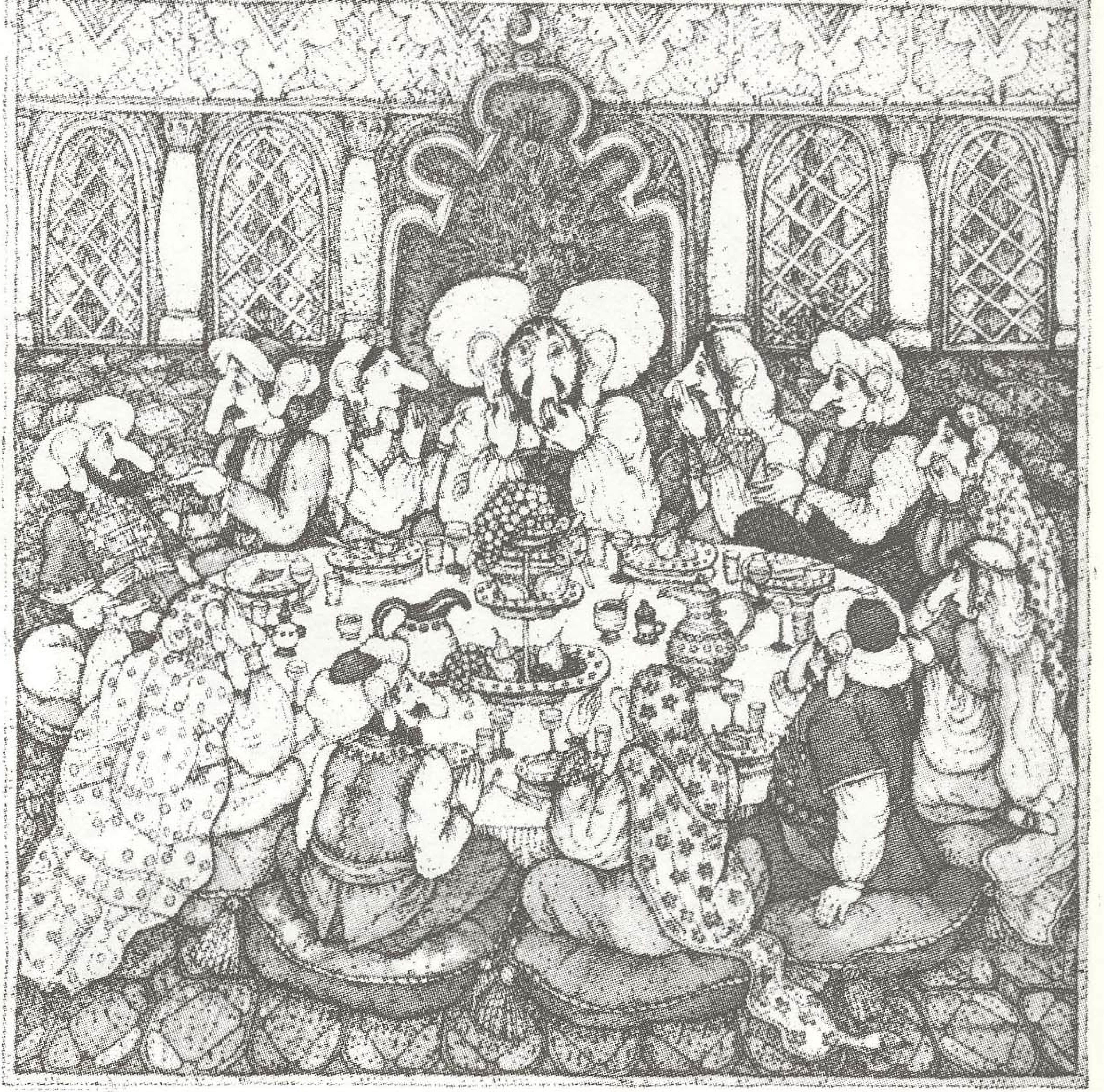


رسوم القصة / من سويسرا /

وسيلة اتصال قومية حديثة تنجح في توحيد المشاعر ، واقامة التواصل بين كل الاطفال العرب ، استقبل القراء الصغار هذه العوامل الجديدة بحماس وشوق ، وتبينوا الفارق الايجابي الكبير بينها وبين ما سبقها ، ولكن لم يدرك هؤلاء ـ الا بعد فوات سنين طويلة ـ أن هذه الرسوم كانت في مجملها رسوماتلميذة للرسوم الاستشراقية التي رُسمت لقصص العرب والتي صورتهاريشات أجنبية متعالية (وأحيانا عنصرية) وسطحية لم تحاول (ولا تستطيع) تفهم الروح العربية، ولم تهتم حتى بالتوثيق اللازم للمظاهر الخارجية ، فقد كان حسب الرسام الأوروبي المستشرق أن يثير فضول ودهشة قارئه بذلك العالم الطريف الذي لا يحمل كلاهما له أي تعاطف .

وفي أول الستينات كان جيل قراء مجلة (سندباد) وكتب (دار المعارف) المذكورة قد بلغ العمر الذي يبرر للبعض منه أن يحاول الحصول على موقع في حرفة رسم كتب ومجلات الاطفال ، وكان هؤلاء الذين وافقت سنوات طفولتهم وصباهم نهايات الحرب العالمية الثانية وحرب فلسطين ، ثم معارك وانتصارات درجة الاستقلال الوطني، وتحولاته الاجتماعية ، ونهاية الملكية في مصر ، كانوا ـ بالمقارنة مع سابقيهم ـ على درجة أعلى نسبيا من الوعي الاجتماعي والسياسي ، ومن الاتصال بالمدارس الفنية الاقل محافظة في الداخل والخارج ، وبالثقافة الوطنية الجديدة ، ولكن هذا الجيل كله اتم بقلق واضح وبتراكم مشتت وبشعور كثيف بالاحباط ، وكان الجيل الذي يسبقه مباشرة قد تم اعتماده رسميا وجماهيريا لاحتلال المقاعد الجديدة في مشاريع التوسع الثقافي ، وتلك التي شعرت بسقوط مثقفي وفناني الحقبة الملكية المنهارة ، بينما لم يكن أمامهم مجال للعمل خارج مؤسسات الدولة .

وفي محاولاته للتميز وتجاوز السائد ، اهتم هذا الجيل بالتعرف على فن الكتاب في المدارس الجديدة في فرنسا وأمريكا وبريطانيا وايطاليا ، ثم فيما بعد على مدارس (اوربة الشرقية) التي كانت كلية الجدة بالنسبة له ، ولكن أحدا من هـذا الجيل لم يهتم ـ بنفس القدر ـ بفحص المتاحف المحلية العديدة التي تضم آثار الحضارات القديمة السابقة على الاسلام ، ونماذج الفنون العربية والاسلامية ، والمسيحية الشرقية ، بقصد التعرف على مصادر ثقافية جديدة ، ولم يوجههم أساتذتهم الذين درسوا في الغرب وجهة المراجع التي تعرف بالفنون المحلية الكلاسيكية أو الشعبية ، بهدف تقييمها ، ومحاولة الكشف عن جذورها الدفينة في الذاكرة والوجدان ، ولم يلتفت



التأثيرات الشرقية في عمل من /سويسرا/

هؤلاء الالتفات الكافي الى اللوحات الشعبية والدينية ذات الفجاجة المبهجة ، ولوحات الخط العربي بموسيقاها الشرقية المركبة ، والايقونات الحزينة المستكينة ، التي زينت حوائط بيوتهم البسيطة ، كما حفلت بها المقاهي والحوانيت ودكاكين الحلاقة وتلميع الاحذية ، ولم ينشغل هؤلاء الشباب كثيرا باستكشاف الجوهر ، ولا التفاصيل في العمائر العربية الاثرية ، التي سكنوا لصقها ، وأحيانا داخل جدرانها ، ولم يصارح أحد منهم نفسه - الا بعد سنين طويلة - بشعوره الخفي بالتعالي على الابداع المحلي ، وبأن أغلب تطلعه كان وجهة الغرب .

ولم يكن ممكنا لجيل تلك ظروف تكوينه ، أن يخلق تيارا عاما مؤثرا ، أو أن يصل الى نتائج راسخة ، وربما كان أهم ما أداه هذا الجيل للمهنة هو الاقلاق المستمر بالتجريب المتوالي والمراجعة المتكررة لما هو مستقر ونمطي ، والاحراج الملح للاتجاه الى نشر طبعات عربية من الانتاج الاجنبي أو الى الاقتباس منه ، كما تنسم أعمال هذا الجيل - مع الجيلين التاليين له في بعض البلدان العربية - بملامح لمحاولات متواضعة لاكتشاف التراث الحضاري المحلي الكلاسيكي ، والشعبي وتقصي جذوره داخل الوجدان المعاصر ، وباشتياق مكبوت الى تعبير شخصي غير نمطي .

منذ ربع قرن كان الاستقلال الوطني قد تأكد في أغلب البلدان العربية ، وبدأ السير نحو استكماله في البلدان الاخرى القلية ، ودخلت غالبية الحكومات الوطنية الحديثة التكوين ميدان نشر كتب ومجلات الاطفال ضمن خططها الاعلامية / التوجيهية / الدعائية ، وبدعوى حجب التأثيرات الاجنبية والمنحرفة والضارة عنهم ، ومع التسليم بالنواحي الايجابية - إن وجدت - إلا أن تعدد الانتاج الاقليمي قد عطل قيام منشورات مركزية يقرؤها كل الاطفال العرب على المستوى القومي ، تحقق التواصل بينهم كما حدث في الخمسينات .

بعد الاستقلال وتحولاته الاجتماعية ، ارتقت مستويات معيشة الطبقات الوسطى نسبيا وازدادت قدراتها الشرائية ، ودخلت ضمن العادات الاستهلاكية الجديدة ، عادة ايجابية هي شراء الكتب والمجلات للابناء ، وبالتالي ، نشأت وتوسعت أقسام نشر كتب الاطفال في دور النشر التجارية الخاصة بهدف امتصاص نصيب من القدرات الاقتصادية الجديدة من الافراد ، ومن الحكومات في الاقطار العربية الاكثر غنى ، وبازدياد التوسع الافقي للانتاج ، بالقياس الى الامكانات البشرية الحاضرة من كتاب ومحررين ورسامين وفنيين ، لجأ النشر العربي النامي (حكوميا كان أو

تجاريا) مرة أخرى الى النصوص والرسوم الاجنبية، وازدحم السوق من جديد بطبعات عربية من أعمال أجنبية تجارية طبعت بوسائل تقنية أكثر تقدما، واحتل الهامش المتبقي أعمال منقولة ـ مقتبسة ـ معربة ، وتنطبق الأوصاف الثلاث الاخيرة على النصوص والرسوم على السواء ، وفي السنوات الخمس الاخيرة، بدأت دور نشر أوروبية الجنسية ورأس المال (٨) في نشر مطبوعات باللغة العربية للاطفال العرب ، كتبها ورسمها كتاب ورسامون اوروبيون !

لم يكن لدينا في مجال كتاب الاطفال ، عند توسعه الافقي حديثا ، ما يكفي من التقاليد والاصول المهنية ، ولم يكن هناك نقاد أو متخصصون لتقييم هذه الكتب لذا لم يواجه الناشرون التجاريون بما يحد من اندفاعهم في اغراق السوق بطبعات عربية من كتب ومجلات أجنبية تجارية ، غالبا ما كانت ركيكة الترجمة ، واستوردت أفلام الطباعة (اللازمة للانتاج بنفس الرسوم الاصلية) جاهزة من الخارج ، كما تمت طباعة بعض الكتب بالكامل في بلاد أجنبية ، وتفوقت هذه المنشورات تجاريا لامتلائها بالاثارة (مغامرات العنف والالغاز البوليسية وحكايات رعاة البقر وأساطير الابطال الجدد الخارقون للطبيعة) ، واحتلت بعض هذه المنشورات الواسعة الانتشار المركز القديم لمنشورات الخمسينات التي كانت تقرأ في كل بلدان الوطن العربي في ذات الوقت (٩) ، ولم يبد أن هناك اي هدف سوى الربح والمزيد منه .

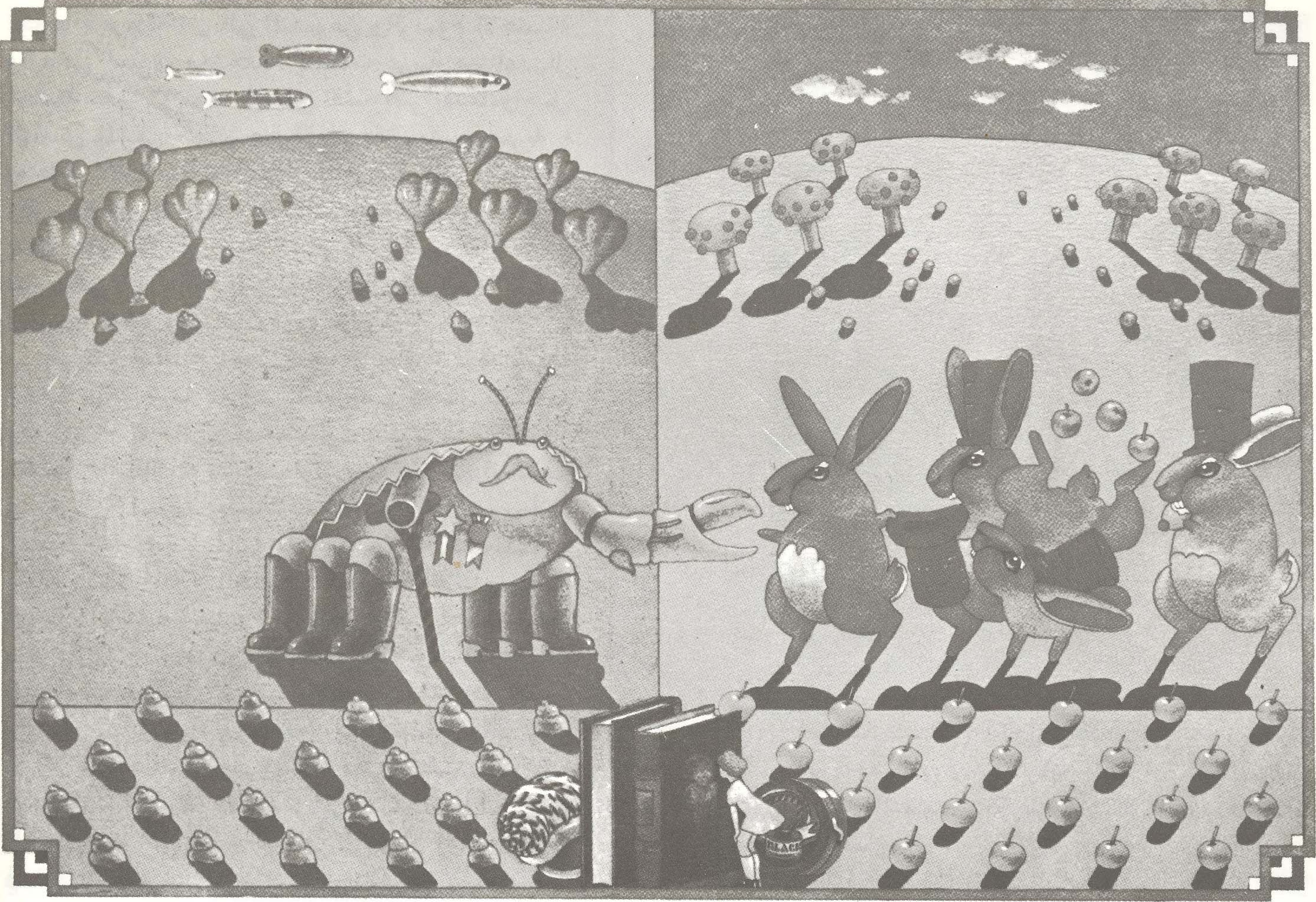
مع الاعتراف بفضل النسخ التي طبعت بكميات كبيرة ، ووصلت الى اعداد واسعة من الاطفال ، وقطاعات اجتماعية لم يسبق لايديها أن لمست كتبا للاطفال من قبل ، لم يكن حال النشر الذي تصدت له الدول أفضل من توأمه التجاري ، بل لقد تتبع النشر الحكومي خطى الناشرين التجاريين ، وأصدر العديد من الطبعات العربية لكتب ومجلات اجنبية تفتقر الى أي مبرر لظهورها واتسم الانتاج الحكومي المتسرع المرتجل الراغب في التضخم بسرعة بسمات سلبية نحصر بعضها فيما يلي :

(١) افتقاد مشروع ثقافي أو طرح مغاير للانتاج التجاري ، وبالتالي غياب مفهوم وتصور مهني .
(٢) بروز الاتجاه الدعائي (التعبوي) سواء في موضوعات الكتب أو في المباهاة بحجم النشر ، وتبع ذلك الحرص ـ في المقام الاول ـ على خلو الاعمال المنشورة مما يحتمل اثارة أي جدل سياسي أو أخلاقي أو ديني .
(٣) تجاهل احتياجات الطفل من لعب وخيال طليق وفكاهة ومعلومات ، والميل الى الوعظ والتلقين والتوجيه القسري .



/ التأثيرات الشرقية في عمل من / سويسرا /

(٤) ضعف المستوى المهني والتخصص ، والخلط بين خصائص واحتياجات فئات الاعمار المختلفة، وعدم التمييز بدقة بين الاشكال المتعددة لكتاب الطفل .
(٥) بالرغم من الشعارات المعادية للاستعمار وللتبعية ، نصبت الاتجاهات السائدة في الغرب مرجعا مقياسا ، كما ساد اعجاب غير معلن بالقيم الاستهلاكية الوافدة ، وقدم ذلك كتصوير لارتقاء مستويات معيشة المواطنين .
(٦) إسقاط الموضوعات والنماذج المتعلقة بالقطاعات الاعرض والاكثر فقرا من المجتمع واختيار النمط والقدوة من مجال وأفراد الطبقة الوسطى في موضوعات الكتب والمجلات ، أما على مستوى العالم ، فان تقديم ما يتصل بالعالم الثالث النامي لم يكن واردا .
(٧) الاستخفاف بابداع المخيلة المحلية والشعبية ، والتقديم السطحي لابداع الحضارات المحلية القديمة .
(٨) غياب التجريب والمبادرة ومحاولات اكتشاف أشكال غير نمطية (الهم الاول هو شطب ما يجب ألا يكون ، لا البحث عما يجب أن يكون) .
(٩) تردي المستوى اللغوي للنصوص ، واغفال الابداعي والتجريبي منها .
(١٠) انخفاض التقدير للدور البصري للكتاب، واعتبار الرسوم عنصرا تكميليا ذا وظيفة تزينية يقصد منها الالهاء .



تأثيرات الفن الحديث على رسوم الكتب

اذا صح ما تقدم فانه يعني أن مؤسسات النشر، شأنها شأن غالبية غيرها من المؤسسات الثقافية قد الفت وقمعت الطفل في المجتمع والثقافة وداخل الافراد، وقد علمتنا علوم النفس أن لا صحة ترجى عند قمع الطفل داخل الفرد أو انكاره، والفرد فاقد الطفل مكفوف عن الابداع، غير قادر على السعادة، محدود الخيال، جاف العواطف نمطي الفعل، لا يحلم بالتغيير هامد، لا مبالي، أعمى عن كل ما تحت المظاهر .

والراشد الذي فقد طفله (أو أميره الصغير)(١٠) لا يقدر على التواصل مع الاطفال خارجه، ودائما ما يتصورهم عاجزين، اعتماديين، قاصرى العقل، يسهل خداعهم ورشوتهم والهائهم، لذا فانه يعتقد بتفوقه الاكيد على الطفل، فيعطي نفسه ــ وقد ورث كل ميراث القمع الاجنبي والوطني ــ الصلاحية القرارات التي لا تستهدف صالح الطفل ذاته، بل هي لصالح الراشد، الذي يصر على أن يجعل من طفله : (المواطن الصالح) و (الابن البار المطيع) و (التلميذ النجيب) و (الرجل الناجح) و (الاب المسؤول) .... الخ . ومن هذا الموقف المتعالي الكاذب من الراشد (فردا كان أم مؤسسة) تجاه الطفل، لا يقدم له من ثقافة وفن الا ما هو تبسيط مضلل للحياة « منقى » من التركيب والتعدد والصراع والحقائق والغموض . وبعدها يستقر واثقا من سيادته وقدرته على الاستيعاب النهائي لذلك الصغير، وعلى اقناعه وقيادته .

كيف نتصور مدى استجابة الطفل لموقف هذا الراشد ؟ انه غالبا ما يتقنع امامه، ويعطيه ما يعرف بلماحيته وقوة حدسه وفطرته، أن ذلك الراشد محدود الذكاء يتوقعه ويريده منه، بينما هو (الطفل) يسخر منه في قرارة نفسه، وينتظر بشوق عارم ذلك اليوم الذي سيتمكن فيه من الحصول على حريته

بالاستقلال عن الرائد المتسلط اعتمادا على فاعليته الاجتماعية والاقتصادية ، وعندما يحين ذلك اليوم الذي سيحصل فيه الطفل على استقلاله ، لن يصبح سوى راشد سخيف جديد .

وباحكام الراشدين (غزاة أجانب أو مؤسسات وطنية) القيود على الاطفال داخلنا هؤلاء المشاغبين التواقين الى التحقق ، يكونون قد أحكموا الخناق على كل أنواع الابداع الطليق الغير مسبوق ، حيث لا تطور ولا نمو بغير الافراج عن الطفل (في أعماق الفرد وفي المجتمع) . وبالافراج عنه ، يبدأ التعرف على الذات ، ويستعيد صاحبها تقبله واحترامه لها ، وينكشف له وجدانه . وعندها ، يتحرر الابداع الفردي والجماعي المصان جيدا في عمق الافراد والجماعة (الذاكرة الفردية والجماعية) بمنأى عن بطش الغزو والاحتلال والقمع .

وفي هذه الحالة ، يمكننا أن نتوقع فنا وشعرا وغناء وبهجة وفعلا ... وكتبا جميلة للاطفال ، تزرع فينا الثقة بأن الحياة تنمو وتسير وتجدد .

الهوامش

(١) أخذت بعض المعلومات الواردة في هذا الجزء من كتاب « فن التصوير عند العرب » لريتشارد اتنجهاوزن ، مطبوعات وزارة الثقافة ، بغداد ، ١٩٧٣ .

(٢) أخذت بعض المعلومات الواردة في هذا الجزء من كتاب « تاريخ الطباعة والصحافة في مصر » للدكتور ابراهيم عبده ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٩٤٩ .

(٣) أخذت بعض المعلومات الواردة في هذا الجزء من كتاب « تاريخ الطباعة والصحافة في مصر » للدكتور ابراهيم عبده ، مكتبة الاداب ، القاهرة ، ١٩٤٩ .

(٤) محمد . حسين — بداية الكتاب — من مطبوعات لايبزغ — ١٩٧٠ .

(٥) على سبيل المثال : كان من أعمدة رسم كتب ومجلات الاطفال في مصر حتى النصف الثاني من الخمسينات : برني (فرنسي) — موريللي (ايطالي) — شهرزاد (روسية) — فيدروف (روسي) — هارون (أرمني) — ديك (أرمني) — ميشا (أ) — ايجور (أ) ، فقد رسم موريللي وشهرزاد وديك عددا من الكتب المعروفة للاطفال التي أصدرتها دار المعارف ، كما رسموا أغلب صفحات مجلة « سندباد » في سنواتها الثمانية الاولى . وكان الرسام موريللي (مبتكر شخصية « زوزو المغامر ») يقوم بتلوين كل رسوم رسامي مجلة « سندباد » في هذه الفترة . وكان الرسام الفرنسي برني هو مبتكر شخصية « سمير » البطل الرئيسي لمجلة الاطفال التي تحمل نفس الاسم ، كما كان رسامها الاول حتى



الفلاح / من سويسرا /

أبعد عن مصر عام ١٩٥٦ بعد العدوان الثلاثي . كما كان الرسام ميشا هو مبتكر شخصية « بلبل » لمجلة « البلبل » ١٩٤٦ كذلك قام الرسام ايجور برسم غلاف مجلة « بابا شارو » ١٩٤٨ حتى احتجبت عن الصدور . وعندما أصدرت دار المعارف في عام ١٩٤١ طبعة فاخرة من « كليلة ودمنة » تذكارا لعيدها الذهبي وضع لها اللوحات الملونة الرسام رومان ستريكالفسكي . وتكررت القصة في ١٩٧٣ ، عندما صدرت طبعة أخرى ممتازة من « كليلة ودمنة » عن دار الشرق (بالاشتراك مع الدار الوطنية بالجزائر) ، كانت الرسامة هذه المرة هي سوزانا فريتز (المانية) .

(٦) انظر مجلة « السمير الصغير » ، القاهرة ، ١٨٩٨ .

(٧) هذه المجلة غير مجلة « سندباد » الصادرة في ٣ يناير ١٩٥٢ عن دار المعارف بالقاهرة .

(٨) على سبيل المثال : لونفمان (بريطانيا) ودلفن (ايطاليا) .

(٩) على سبيل المثال : مجلات ومجلدات : سوبرمان — طرزان — بساط الريح — سلسلة كتب ليدي بيرد (لبنان) ، مجلات مجلدات : تان تان — ميكي — لاكي لوك — أستريكس — سلسلة كتب الالغاز البوليسية (مصر) .

(١٠) تحية لانطوان دوسانت اكزوبيري مؤلف « الامير الصغير » .

الطفل... موضع اهتمام المشرعين

(٤)

مداخلة: عقيل الخالدي

الطفل ثمرة رابطة اجتماعية واخلاقية ودموية وروحية مقدسة ، ومن هنا كانت الطفولة ظاهرة ذات وجوه متعددة ، فالطفل قبل أن يعرف « فرويد » اللاشعور وأقام تحليلة للشخصية الانسانية على أساس ترسخ هذا المبدأ لأن الفروق الموجودة بين الناس في القدرات العقلية والتحصيلية ، في الاستعدادات والخلق في الانفعالات والأمزجة كل هذه تستمد اصولها عن عهد الطفولة كما تجد في هذه التجارب نفسها التي تمر بالطفولة تفسيراً لأوجه الشبه الكثيرة بين الناس .

والطفل من الناحية الاجتماعية ونظمها السياسية يعتبر ديكتاتور المجتمعات الحديثة ، الذي تعطى له الاولوية في تخطيط المشاريع واعداد الميزانيات السنوية، فتنشأ المعاهد والمدارس لتربيته ، وتخصص الملاعب والمنتزهات والحدائق لتسليته ، وتدور عجلات المصانع لتوفر له الدمى والألعاب ، وتصدر الصحف والمجلات الدورية لتغذية خياله واعداده لمرحلة ما بعد الطفولة ، والطفل من الناحية الاقتصادية هو العنصر الوحيد الذي يستهلك دون أن يساهم في عملية الانتاج وتوفر وتدخر باسمه الأموال دون أن يعلم ، ويمتلك العقارات والمزارع التي لم يدفع أثمانها .

والطفل في الادب هو رمز البراءة والحرية المطلقة ، رمز الدخول في الارض والزمن البكر وقد قال فيه [الاحنف بن قيس] الولد ثمار قلوبنا ، وعماد ظهورنا ونحن له ارض ذليلة وسماء ظليلة .

ومنذ فجر البشرية حتى الآن والطفل موضع اهتمام المشرعين ، ففي قانون عشتار السومري الذي يعتبر من أقدم القوانين التي عرفتها البشرية صدر خلال الربع الاول من القرن العشرين قبل الميلاد أعترف للطفل بشخصية قانونية وأعطى حق الميراث له .

وفي قانون (ايشنون) الاكدى كذلك اعتراف بالشخصية القانونية للطفل المتبنى وتقييم لجهد الرضاعة والتربية وفي قانون (حمورابي) الصادر في القرن الثامن قبل الميلاد اعترف بحق الميراث للطفل من أبيه وأمه في عدة مواد ، واعتبر التبني معادلا للولادة الشرعية ومنح حق النسب وأوجب عقوبته في حالة تمرده على هذه الوضعية القانونية ، كما نظم قانون (حمورابي) العلاقة بين الابن وأبيه .

فنصت المادة الخامسة والتسعون بعد المائة [اذا ضرب ابن أباه فعليهم أن يقطعوا يده] .

وقد فاقت الشريعة الاسلامية غيرها من الشرائع في اهتمامها بالطفل وتقسم مكانة الطفل فيها الى ثلاثة ادوار :

الدور الاول : دور الجنين .

الدور الثاني : من تاريخ الولادة الى سن التميز، وسن التميز عند الفقهاء تقدر بالسابعة استنادا الى الحديث النبوي القائل [أمروهم بالصلاة لسبع واضربوهم لعشر] .



في المنزل / من ألمانيا الغربية /

الدور الثالث : سنة التمييز من السابعة الى الخامسة عشرة وهي السنة التي يجاز له فيها التصرف بالامور النافعة له نفعا محضا .

وتختلف حقوق الطفل في الشريعة الاسلامية تبعا لاختلاف أدوار حياته .

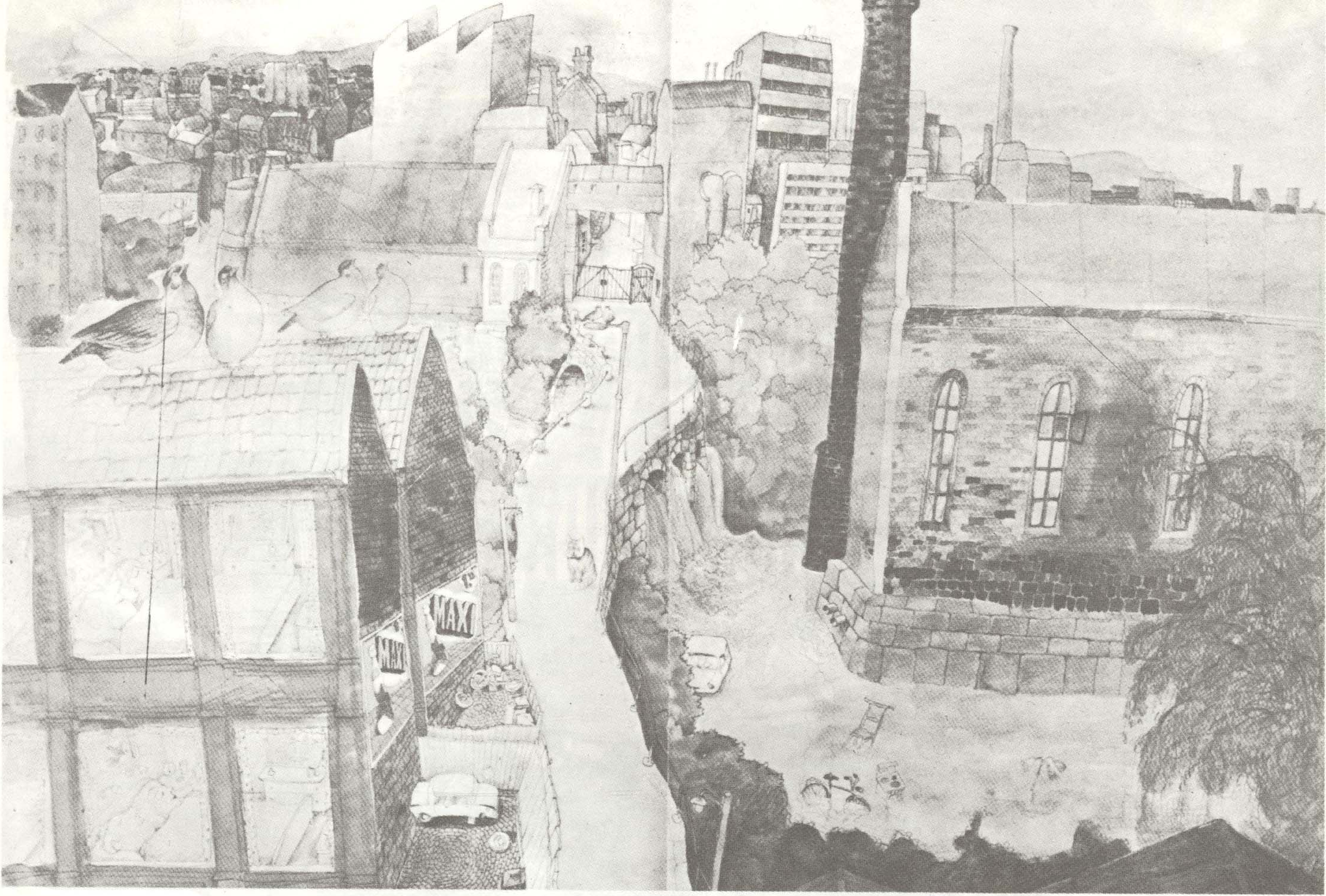
من كل ما تقدم أريد أن أقول أن الطفل ومنذ قيام البشرية لم يكن أمرا عابرا أو مرحلة سرعان ما تنتهي بل منذ تلك الازمنة السحيقة وهو موضوع يدرس بدقة واهتمام وتشرع له القوانين وتعطى له الاولويات .

وفيما يخص ثقافة الطفل واعداده فبعد تطور أجهزة الاعلام الحديثة أصبح الانسان المعاصر محاصرا بالاعلام في كل مكان يحل فيه ، وكل اتجاه يتجه اليه ، حتى شبه الاعلام بالغشاء الهوائي ، الذي يلف كل شيء ويملأ كل فراغ .

وأجهزة الاعلام التي تحاصر الانسان المعاصر متنوعة ومتعددة فمنها الوسائل التي تعتمد الناحية الصوتية فقط وتخاطب الانسان من خلال سمعه كالاذاعة والكاسيت والتلفون ، ومنها الوسائل المطبوعة التي تعتمد على النظر فقط وتخاطب الانسان من خلال عينه كالكتب والمجلات ، والصحف ، والصور .

ومنها الوسائل التي تخاطب أكثر من حاسة كالتلفزيون والمسرح والسينما .

والاعلام يتوخى التثقيف والتوجيه والترفيه بشكل أساسي ومن هنا جاءت صلته القومية بميدان التربية والتعليم فأحدهما يكمل ويتم الآخر ، فمن أجل بناء شخصية الطفل المعاصر لا يمكن الاكتفاء بالتربية المنزلية أو التربية المدرسية أو الاثنين معا بل لا بد من المتابعة الاعلامية .



صياغة حديثة / من النرويج /

والكتاب وسيلة اعلامية وتثقيفية عرفتها البشرية منذ فجر التاريخ حين كان رحاً طينية وتطور بمرور الزمن ليأخذ شكله الحالي وهو يعتمد أساسا على ما في الكلمة المطبوعة من سحر وجاذبية وما يكمن فيها من قدرة على فتح عوالم شاسعة وعميقة وليس كل كتاب يمكن تسميته بكتاب الطفل لان كتب الاطفال ذات مواصفات خاصة من حيث الشكل ومن حيث المضمون .

كتب الاطفال شيء مختلف تماما عن الكتب المدرسية المبرمجة والتي يدعو أغلبها ان لم تكن جميعها الى حب عنصر الخير وكراهية عنصر الشر .

وكتب الاطفال عادة تقود الى التفكير والتأمل وطرح الاسئلة .

وصحافة الطفل سواء كانت جريدة أو مجلة تزود القارىء الصغير بالمعلومات وتفسر وتشرح له الكثير من الحقائق الغامضة والاحداث ، وتوجهه وترفه عنه ، والصحيفة تشترك مع الكتاب في اعتمادها على الكلمة المطبوعة وهي تستفيد من الصور والرسوم بشكل كبير جدا .

وكلما اعتمدت الصحف المخصصة للاطفال في اخراجها على الاسس السيكلوجية كلما كانت وسيطا ناجحا من وسائط مخاطبة الطفولة وأكثر قربا من نفوس الاطفال والرسم لصحف ومجلات الاطفال له ميزة اعلامية خاصة كونه ، يستطيع مخاطبة من لا يعرف القراءة والكتابة وخاصة الطفل في سن ما قبل المدرسة ومن هنا يأتي اهتمام الاجهزة التربوية بتقديم نماذج من الكتب والمجلات الخاصة بالبراعم تعتمد على الرسوم والصور فقط دون الكتابة .

وتحتل الصورة والرسم مكانا كبيرا جدا في العملية الاعلامية لما لهما من قدرات على تطوير خيالات الطفل ونقله الى عوالم بعيدة ومنوعة ..

(٥)

رسوم كتب الأطفال في تشيكوسلوفاكيا

مداخلة: مارتان شينوفسكي

ايتها السيدات ايها السادة :

ايها الاصدقاء الاعزاء :

ايها الزملاء الرسامين الاعزاء ...

اسمحوا لي ان احييكم باسم الفنانين الرسامين التشكيليين ، وباسم كل من يساهم في انتاج الكتاب ببلادي ، أن أعبر لكم أيضا عن سعادتي بحضور هذه التظاهرة الثقافية الهامة .

ان ميدان انتاج كتب الاطفال ميدان واسع ، كذلك تتعدد وتتشابك قضايا رسمها سواء على مستوى المضمون ، أو على مستوى التقنية ، بحيث يصبح من العسير ان نعدد هذه القضايا في حيز هذه المداخلة التي تحتاج فعلا الى زيادة تعميق ، لذلك سوف اقتصر على طرح بعض جوانبها باعتباري رساما وليس منظرا ، وهذه الجوانب هي التالية :

١ ــ كتب الاطفال ورسمها بتشكوسلوفاكيا .

٢ ــ بينالي براتسلافا للرسم .

٣ ــ تكوين الرسامين والمصورين بالمدرسة العليا للفنون .

لقد حظي فن رسم الكتاب في حياتنا الثقافية ، بنفس المكانة التي حظيت بها الاشكال التعبيرية الاخرى، وأصبح جزءا من التطور الحالي للفنون الجميلة ، وذلك بسبب التقدم في مختلف بلدان العالم ، حتى وقت قريب كان اقتحام الرسم مجال الكتاب مجرد مبادرة فردية لفنان مبدع ، أكثر منه نتيجة تطور واع وهادف لنشاط خلاق ، فقد أصبح من المتعذر في هذه المرحلة ، التي تشهد فيها تطورا متلاحقا للفنون ، أن تكتفي بهذا الوضع ، ذلك أن الكتاب باعتباره كيانا ماديا ، ليس فقط مجموعة عناصر مركبة بل هو بناء قائم وقع اعداده مسبقا ، عبر سلسلة من المراحل ، من طرف دار النشر ، وحيث يتدخل التعبير الفني الى جانب انتاج المؤلف والناشر ، وفي مرحلة ثالثة تأتي عملية الجمع والطباعة ، وهكذا تتحدد بنية الكتاب النهائية دائما من خلال المستويات التالية :

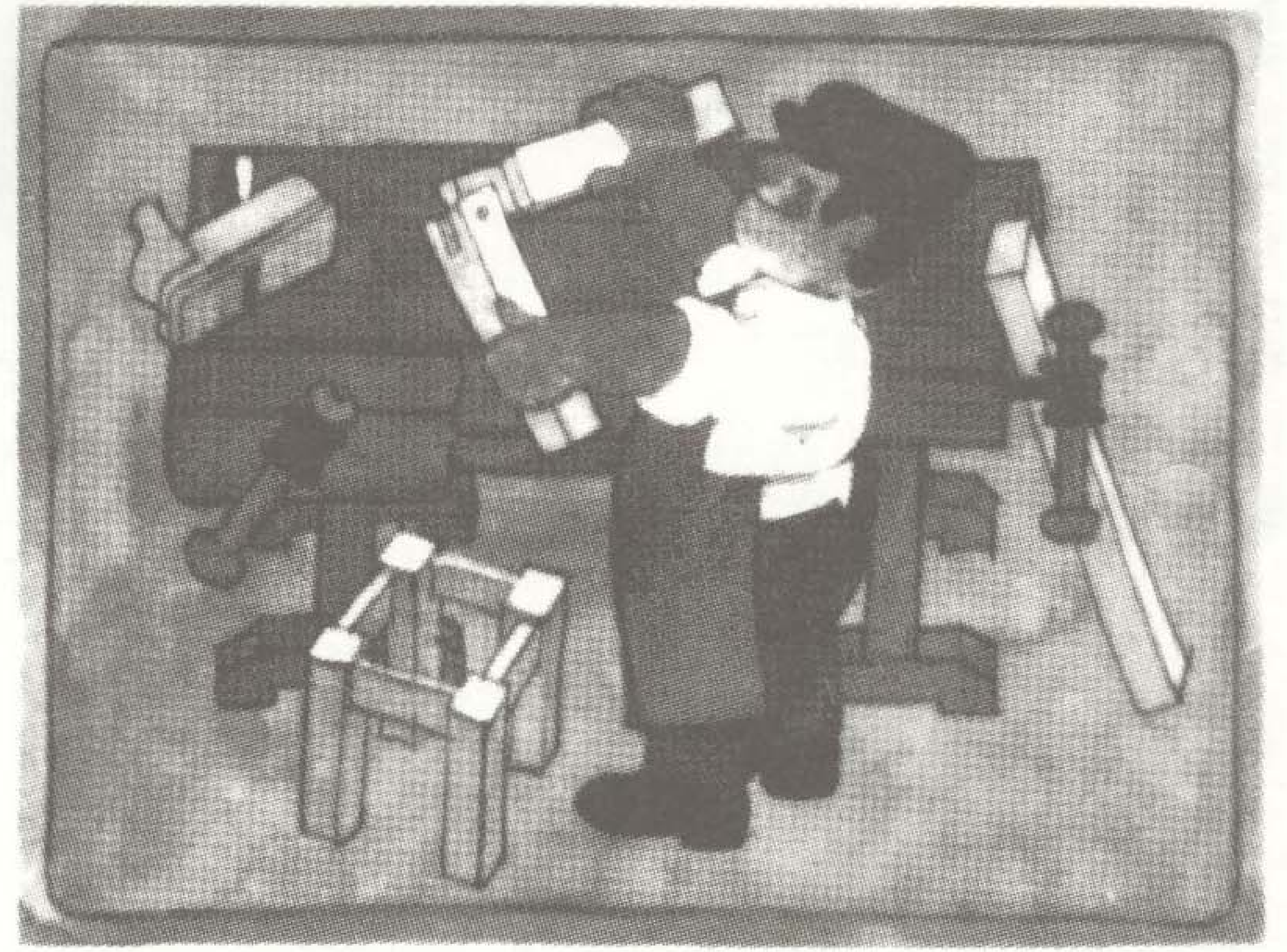
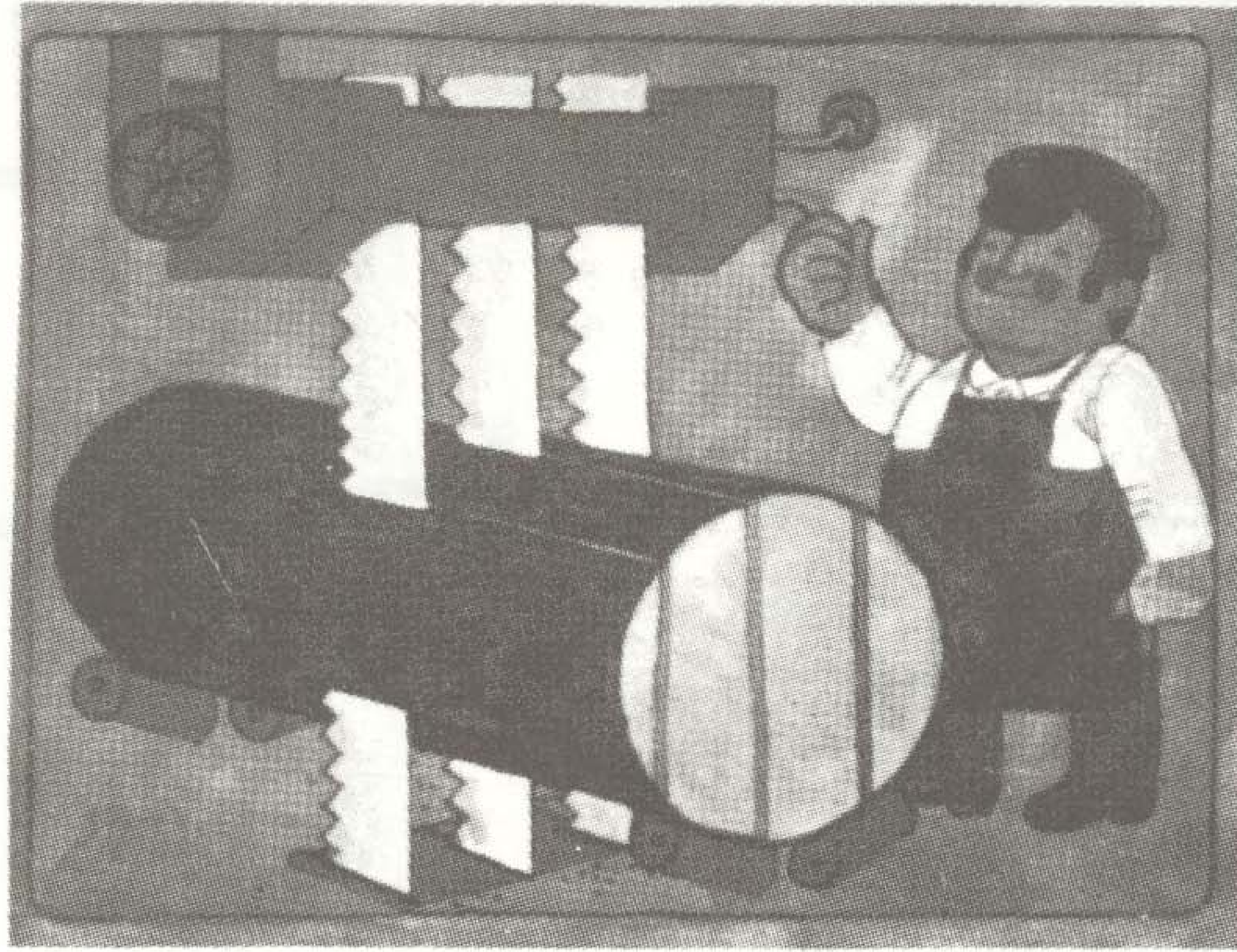
١ ــ وظيفة الكتاب حيث يجب أن يكون سهل القراءة ، وهذا المبدأ ينطبق أيضا على الكتاب المصور .

٢ ــ تقنية فعلى الكتاب ان يظل كتابا ولا يتحول الى شيء آخر غير ذلك .

٣ ــ جماليته .

ذلك أن الهدف النهائي لعملية انتاج الكتاب هو أن نقدم كتبا جذابة ، تتماثل داخلها قيمة كل العناصر والمركبات ، ويكتسب هذا الجانب أهمية اكبر بالنسبة لكتب الاطفال لأن الكتاب يمثل جزءا من حياة الطفل باعتبار وظيفته التعليمية والتربوية والجمالية ، وهنا يمكن تصنيف الكتاب الى الانواع التالية :



صورة مسلسلة لقصة
/من النرويج/

١ ـ الكتاب الذي لا يعتمد نصا ، ويطلق على هذا الكتاب اسم (الكتاب ـ اللعبة) وهو عبارة عن مجموعة من الرسومات نتأملها ، وتكون ذريعة رائعة للرواية .

٢ ـ ثانيا كتاب يتكون من مجموعة دفاتر للتلوين والقص ، وهي ما يمكن أن نطلق عليه (كتاب العمل) في هذا النوع من الكتب نجد توازنا وتكاملا بين النصوص والرسوم .

٣ ـ الكتاب الذي تسيطر فيـه الرسوم ويكون النص سندا لها .

٤ ـ الكتاب الذي يلعب فيه النص والرسم دورا مكملا للآخـر ووثيق الارتباط به حيث يبرز الرسم مختلف مراحل النص الا أن السيطرة تظل في النهايـة للكتابة .

٥ ـ كتاب المعرفة والادب العام .

٦ ـ هو انتاج مركب من الرسوم واسطوانة .

عندما يقرأ الطفل يستعمل كل حواسه ، ويتم ادراكه للكتاب باعتباره وحدة متكاملة ، لذلك يأخذ كل عنصر اهميته انطلاقا من المستوى الفني ، حتى الشكل المادي ، وأعني بذلك نوعية الورق والالوان والتجليد الى آخره ، وعندما يقرأ الطفل فانه لا يعبث ، انه يباشر النص ويسعى الى مضمونه ، كما تشير العلاقة بين النص والرسوم أحاسيس ونوازع جمالية لديه لذلك يجب أن يطابق الرسم ، باعتباره عنصرا خلاقا ، وان تطابق كل عناصر الكتاب الاخرى المادية والتقنية هدف مؤلف النص لتشارك في محاورة الطرف المعني بالامر وأعني به الطفل القارىء ، فشكل الكتاب يجذب ويقترح اتجاها أولا للقراءة ، ويشكل عنصرا محددا لاختيار الطفل للكتاب ، لذلك يصعب أن نستعيض بشعبية الكتاب عن الرسم .

وقد احتل الرسم الآن في مجال الثقافة والكتاب والفنون الجميلة مكانة هامة وقارة ، فمن خلال الرسم يقف الطفل على وسائل التواصل الثقافي العامة ، وهكذا تتحدد وظيفة الرسم تبعا لمستوى الثقافة المحلية وتبعا لسني الطفل فهي التي تدخله عالم الفنون ، وتقربه من لغتها في شموليتها ، ويتطلب توحد الرسم بالنص نفاذا شديدا الى جوهر ومعنى الكتابة الادبية حيث تنوي الكلمات والعدد قدرتهما على التعبير .

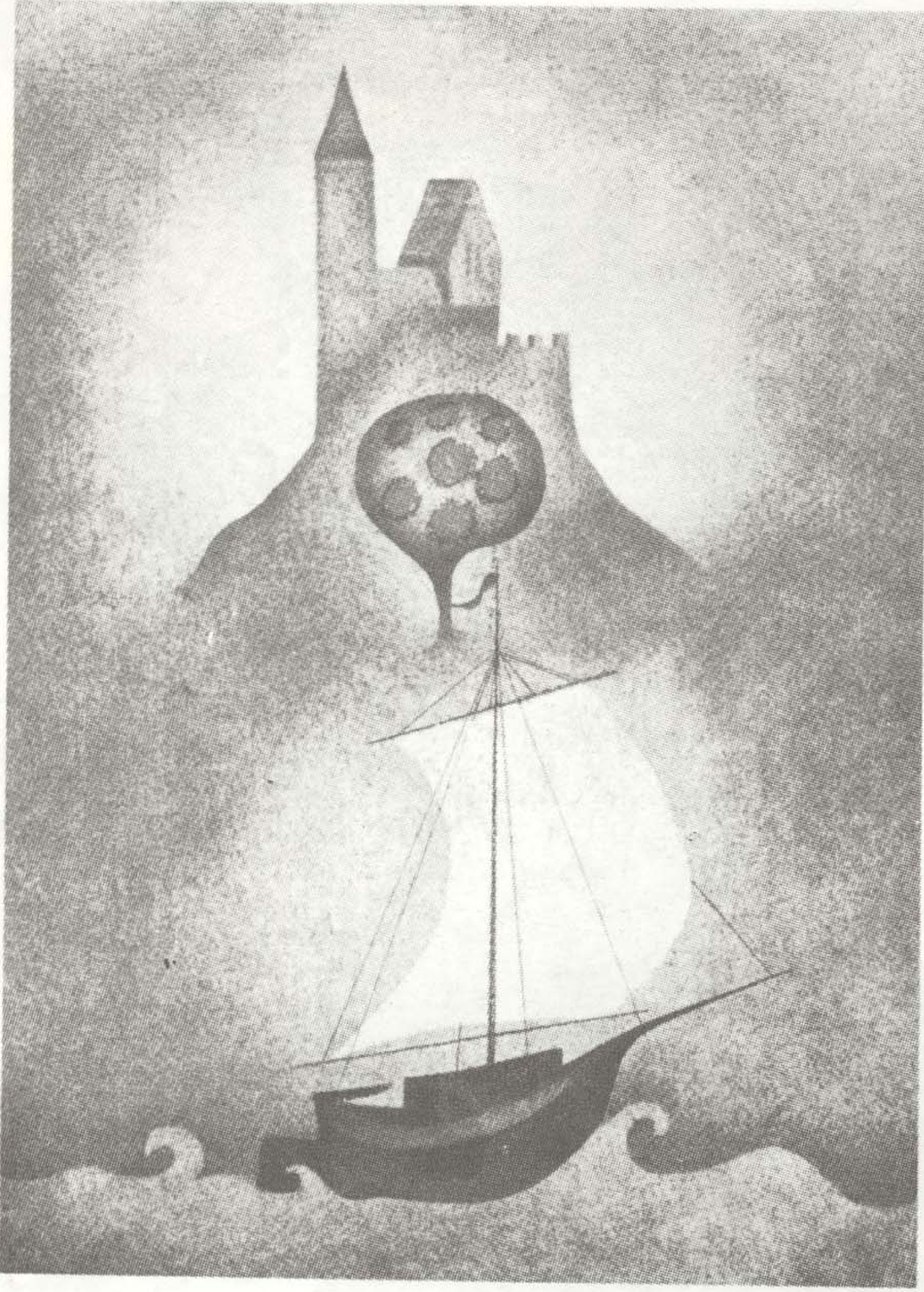
فمن جهة تساعد الصور الطفل على فهم واستيعاب النص ، ومن ناحية أخرى تقوده بما تحدثه لديه من انفعالات ، علـى أن يتمثل المحتوى ، ويدرك أبعـاد

الصورة ، فلم يعد الرسامون ينكبون على (نقل الصور الادبية) فهل أن هذا النقل يكشف عن قصور في مستوى قدرات الرسام حيث أن توافق الكتاب تتيح فرصا كبيرة لاطلاق العنان للخيال ، هذا الخيال الذي يجب أن يوظفه الفنان ليجسد مفاهيمه الفنية ، ويقدم قراءة جديدة للنص المكتوب محدثا بذلك خلاصة فنية يتألف فيها النص مع تعبيره الفني وهكذا يذهب التعبير الفني عن طريق الرسم . في اتجاه علاقة حرة للنص بتشكيل مستقل تبدو الوظيفة الجمالية مناقضة بالتالي لمجرد الوصف . حيث يجب أن يسيطر الجانب الابداعي في أي عمل فني تشكيلي ، ومن المهم جدا ألا يقدم الفنان تنازلات ليكون (طفوليا) بل يجب عليه أن يكون جادا مع الطفل في اتجاهه الفني وأن يحتفظ بهويته وذاتيته الفنية ، فليس هنا من سبيل آخر ليكون مقنعا بالنسبة لهذا القارىء الصغير .

وليس من قبيل الصدفة أن يتجه رسامون كبار نحو رسم (كتب الاطفال) باعتبار أن هذا المجال يدخل ضمن نشاطاتهم الفنية ومن هؤلاء نذكر على سبيل المثال الرسامين (ترنكا) و(سفولينسكي) و(سترندال) و (فوكا) و (موليير) و (تيشي) و (فولا) و (بينكا) و (الكيسي) و (هلوزنيك) و (برونفسكي) وكثيرون غيرهم وهذا يثبت بقوة اندراج فن تصوير الكتب في عملية تطور الفنون المبدعة ومن الصعب أن نعثر على رسام متفرغ تماما لرسم الكتب ، فكل هؤلاء الرسامين يعطون من أنفسهم في نفس الوقت للرسم الحر ومختلف الفنون الجميلة .

ولا شك أن الشرط الاساسي الذي يجب توفره لدى رسامين كتب الاطفال هو تعلقهم برسمها ، ورسم كل الكتب الجميلة ، وأيضا جل الاطفال حيث يجب أن يكون حافزا لابداع الاطفال ، حافزا قويا يمكن الفننين من ادراك الاجوبة على الاسئلة حول أهداف ووسائل ذلك الابداع ، ان اقتراب الرسام من العالم النفسي للطفل وخياله ، وجهوده ، كيف وبأية وسيلة والى أي حد يمكن تنميتها ودعمها ، تلك هي محاور الاسئلة التي على الفنان أن يسعى للاجابة عليها وذلك من خلال تجاربه في الحياة وحدود موهبته وحاجته الى الخلق في هذا المجال .

انه من السهل أن يرسم الفنان أي شيء وأي نص، لكن أن يحصل في الوقت المناسب على نص يحفزه على تحويله الى أثر فني مبدع ذلك هو الشرط الهام والاساسي للخلق الفني ، وهكذا يوائم الخلق الادبي نظرة الفنان الى الحياة ويتفق مع تطلعاته الفنية ، ويمكنه من التعبير بشكل كامل عن طاقاته الكامنة ، وعن تصوير ما لم يستطع الكاتب ان يصل اليه من خلال وسائله التعبيرية ان رسم كتب الاطفال يعني أساسا



قصة من القرون الوسطى / من تشيكوسلوفاكيا /

أن نحرك بالصورة خيال الطفل ، وأن تثيره بمؤثرات جديدة حتى تكون استجابته للكتاب كاملة .

وهنا تطرح قضية على مستوى ابداع وقيمة كتب الاطفال فمثل هذه الكتب يكتبها الكبار ، ويرسمها الكبار ، وعلى هذا المستوى يقوم بنقدها وتقييمها الكبار أيضا ، لذلك يتوجب علينا ألا نغفل بأي شكل من الاشكال متلقي هذه الكتب ، أي ذلك الطرف الذي تتوجه اليه لأن ما يبدو لنا نحن الكبار جميلا وممتعا ليس بالضرورة جميلا وممتعا بالنسبة لأطفالنا ، لهذا السبب علينا جميعا نحن الرسامون أن نضع ثمرة جهودنا على محك نقد الطفل القارىء ، ذلك الناقد دون مجاملة أو رحمة .

ان أطفال العالم يتساوون أمام الكتاب فلا شيء يصدهم عن تناوله حتى لو كان هذا الكتاب مطبوعا بالانجليزية باللغة المنجولية أو الالمانية أو مطبوعا بتونس فمثل هذا الكتاب يمكن أن يجذب الاطفال أولا يجذبهم ، ولكن مصدره ومكان طباعته لا يمثل بالنسبة للأطفال عائقا لاقتنائه .



الطفلة والمارد /من اليابان/

نحن نطبع أيضا كتبا أجنبية ومترجمة الى لغتنا وبالمقابل هنالك كتب تشيكية مطبوعة بلغات أجنبية وموجهة للخارج وتتولى دار (ارتيا) و (شلوفار) للنشر توزيعها ، وقد بدأ هذا الاتجاه ينمو خلال الفترة الاخيرة لذلك علينا أن ندرك ضرورة وجود تعاون ومنافسة على المستوى العالمي أيضا ولا شك أن (معرض بولونيا) للكتاب و (معارض الرسوم الدولية) واتفاقيات التعاون بين دور النشر ، وبالذات هذه الندوة ، لكل هذا يعطينا الدليل القاطع على ما ذهبنا اليه وقد دأبنا منذ عام (١٩٧٦) ببراتسلافا بتشكوسلوفاكيا على تنظيم مسابقة دولية وكذلك معرض لأفضل رسومات كتب الاطفال في العالم أجمع ومسابقة دولية في هذا المجال وهذه الفعاليات هي التي تمثل مجمل نشاط (بينالي براتسلافا) للرسم انها فرصة لعرض ابداعات فنانين من الدول المشاركة وتتوج هذه المعارض بمنح اللجنة الدولية للمعرض الجوائز التالية ، الجائزة الكبرى ، التفاحة الذهبية ، والشهادات التقديرية ، لقد بدأ هذا المعرض بامكانيات متواضعة ولكنه تحول بفضل جهود المؤسسات الوطنية الى ملتقى فريد لانتاج افضل الرسامين ، ويزداد عدد هؤلاء المشاركين مع الايام ، هذا دليل على التقدير الذي نالته هذه التظاهرة كما وفر (بينالي براتسلافا) في دوراته الماضية فرصة لقاء الباحثين المتخصصين في مجال كتب الاطفال ، ورسمها من خلال الندوات العالمية التي تقام بهذه المناسبة وكانت هذه الندوات فرصة لتبادل وجهات النظر وعرض تجارب الفنانين المختلفة الامر الذي ساهم — ولا شك — في تطوير هذا الفن ونحن منشغلون في هذه الفترة باعداد (اليوبيل العاشر لبينالي براتسلافا) في سبتمبر القادم حيث تعيش المدينة جوا منعشا وممتعا ومهيبا ، واستطيع القول أيضا فريدا بمناسبة هذه التظاهرة الثقافية التي تقام في أجل سعادة الاطفال .

وانا اريد أن أعبر بهذه المناسبة عن قناعتي بأن الدورات القادمة سوف تمكننا من اللقاء سواء على المستوى الشخصي أو من خلال رسوماتنا ، ومن أجل تحقيق هذا الطموح حملت معي هنا بعض النشريات



عازف الناي / من المانيا الديمقراطية /

والوثائق المتعلقة ، بالنظام الاساسي للمعرض ، وشروط المشاركة فيه ، وبعض النشريات التي تمثل الرسومات المنشورة .

وأريد في النهاية أن أشير بايجاز شديد الى تكوين الجيل الجديد من الرسامين بالمعاهد العليا للفنون الجميلة بتشكوسلوفاكيا ، فهذه المدارس تقدم نظاما دراسيا لمدة (٦) سنوات حيث تخصص المرحلة الاولى ومدتها سنتان لدراسات عامة ، ثم يتخصص الطلبة بعد ذلك في مختلف الفروع ، وتشمل المدرسة على قسم للحفر والتصوير ، وقسم خاص بانتاج الكتاب حيث يعمل فريق من حوالي (١٢) طالبا من جميع مداخل الدراسة ، وتمثل المواد المدرسة اطارا عاما لتكوين الطلبة ، وبعضها اجباري ، وهي تختلف حسب مستوى الطالب ونشاطه ، ويفترض أن يتحصل الطالب في النهاية على تكوين جيد يمكنه من قدرات دائمة على الرسم، حيث يركز خلال هذا التكوين على التشخيص، كما يهدف الى ايجاد فكر خلاق ونشاط مبدع وهذا يتطلب من المدرس أن يكون قادرا على اكتشاف موهبة كل طالب والتعرف على مفهومه للفن ، وان يساعده على بلورة قدراته وايجاد الطريق ، ذلك الذي رسمته الموهبة وفي اعتقادي أن مهمة (تكوين الرسامين) تقتضي منا أن نبدأ بالاسهل فالاصعب حيث أن تظهر قدرات الطالب أولا في الرسم ، ثم في البحث ، ثم يتولى تقديم مشاريع في التصوير ، ورسم الكتب ، ثم عليه أن يجد ذلك التوازن بين الكتابة والرسم ، ويقضي الطالب نصف المدة الدراسية في (تلقي تكوين في فن رسم كتب الاطفال) وفي مختلف الاشكال ، من كتب للتلوين ، وحكايات وقصص المغامرات ، والخيال العلمي ، بعد ذلك يتولى الطلبة تنفيذ مشاريعهم في انجاز كتب للاطفال ، فيقدموا باختيار المؤلف ووضع تصور للكتاب وتصميم مشروع للماكيت ، وتوزيع النص والرسوم وطبعا وضع رسومه ويتولى الطالب تنفيذ المشروع منذ مرحلة الانجاز الاولى حتى آخر مرحلة ويخصص هامش لاشكال الانتاج الفني الاخرى في مجال (الحفر) و (الرسم) و (الملحق) و (الطوابع البريدية) في السنة النهائية يرتبط الطالب بدار نشر لتنفيذ مشروع تخرجه حيث يعد الكتاب المطالب به ويقدم بحثا نظريا مربطا بهذا الانتاج الفني ، بالاضافة الى الامتحانات النظرية .

ورغم أن المدرسة تخرج رسامي كتب فانه من غير المجدي أن نكون فنانين متخصصين في مجال واحد بل انه من الصعب أن نكون رساما خلال ٤ و ٦ سنوات فالمدرسة لا تستطيع الا أن تعطيه تكوينا متينا وان توجهه انطلاقا من هذا نحو المجال الذي تعمقت فيه معلوماته وحيث اتضحت قدراته التعبيرية بوضوح وبصدق ، وهذا يعني ببساطة أن يكون مسكونا بحب الكتاب .

ملاحظات ⑥

حول دور الرسم في كتب الأطفال

مداخلة الفنان : نذير نبعة

في البدء أود أن أوجه الشكر العميق للقائمين على هذا المعرض النوعي ، والمنظمين لهذه الندوة حول هذا الموضوع الهام ، ولبلدكم الذي يولي الرعاية والاهتمام لمثل هذا الموضوع .

عندما أتطرق لدور الرسم في كتب الاطفال لا يسعني الا أن أسجل أن ما أورده هنا ، هو ملاحظات رسام يهتم بهذا الموضوع ، وليست نظريات مختص او عالم .

يقرر (علم النفس) أن حاسة البصر عند الطفل تاخذ تدريجيا في النمو والتطور تبعا لتطور الطفل ونموه ، حتى تصبح الحاسة الاولى التي يعتمد عليها في اكتسابه للمعرفة والخبرات ، والرباط الذي يربط الطفل وعالمه الداخلي بالعالم الخارجي ، فالعين هي نافذته على الحياة الخارجية وذات المنطق الخاص ، وهي ايضا نافذة هذا الخارج الى بصيرة الطفل وعالمه الداخلي من العواطف والاحاسيس .

والرسم فن بصري يخاطب العين ، عندما يحول الصورة الواقعية المحدودة بمنطق الواقع ، الى صورة بصرية تكتسب وجودها من منطق آخر هو منطق الخطوط والالوان والعواطف ، كما يفعل الشيء نفسه عندما يحول الصورة الذهنية التي تكمن في معاني الكلام ، الذي يؤلف النص في الكتاب ، وفي الحالتين هي قبل أن تكون محاكاة للواقع وتسجيلا له ، أو شرحا مفصلا للنص وسيلة لايضاحه . انها في الحالتين تعبير ، يتعلق بذلك النشاط الانساني الهام ، عند الفنان والطفل وهو الاحساس بالجمال واكتشافه ، ثم الاستمتاع به والتعبير عنه ، واختلاف الموضوع في العمل الفني ليس له دخل في هذا الاستمتاع ، فالصورة التي تعبر عن زهرة مثلا ، من الناحية الفنية كالصورة التي تعبر عن الانسان والحيوان .

كما أن القصة التي تدور حول حياة الموظف في المدينة ، أو العامل في المصنع ، كالقصة التي تدور حول حياة الفلاح في القرية ، لأن الاستمتاع والاحساس بالجمال لا يرتبط بنوع الموضوع الذي يعبر عنه ، وانما بدرجة القيمة الفنية الذي يحتويها هذا العمل ، وقدرة التعبير التي يقوم عليها في تصوير هذا الموضوع او ذاك .

فالعمل الفني ، هو الموضوع المطروق ان كان واقعا او نصا في صورته التعبيرية .

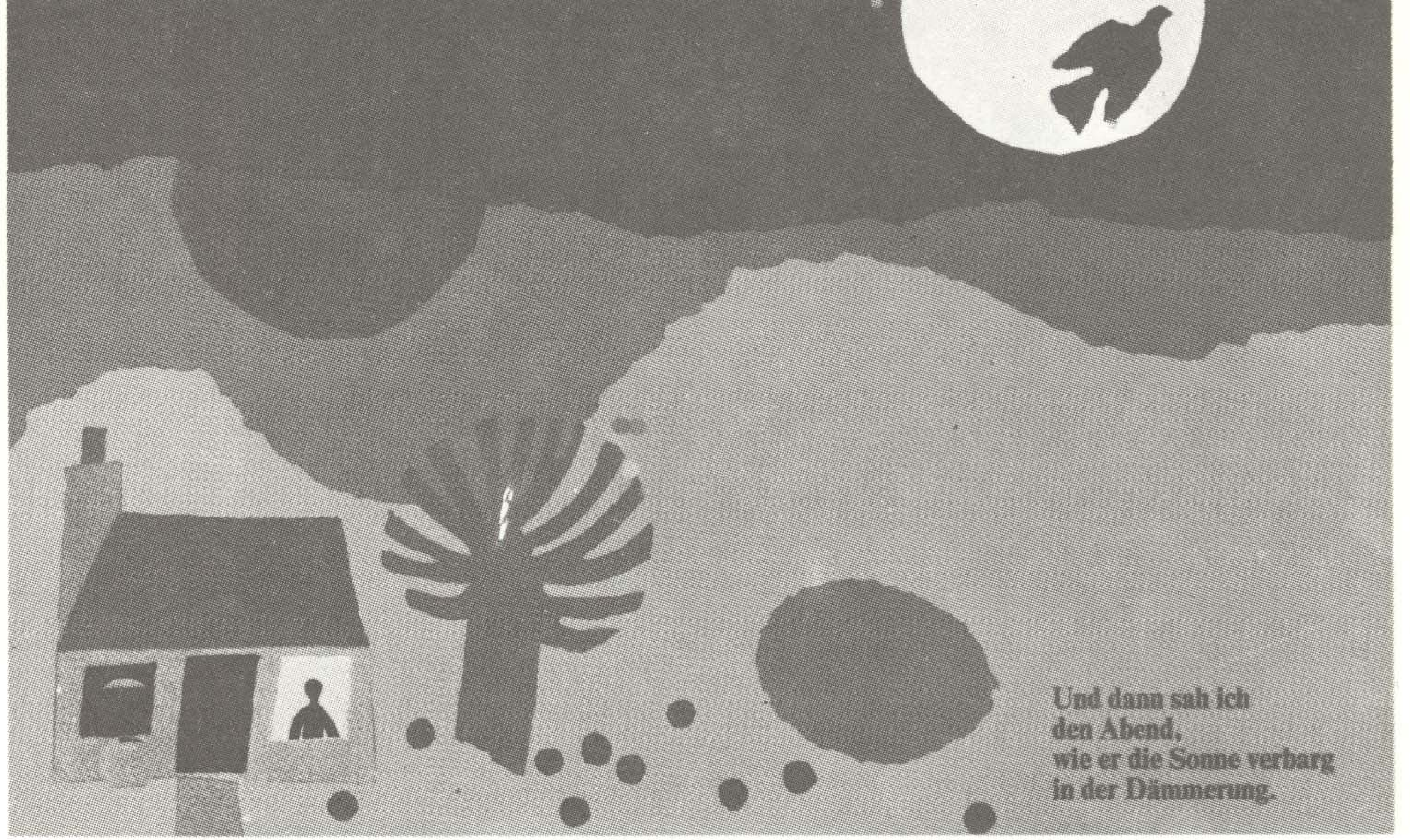
والفنان عندما يقوم بهذا العمل ، لا يقوم به على اساس منطقه في الواقع او النص ، بل متأثرا بالقيم اللونية وعلاقة الاشكال والخطوط مع بعضها البعض فتصبح الشجرة مثلا . ليست شجرة بالذات ، وانما هي رمزا للشجرة التي لم نرها من قبل ، والتي نراها



لوحة بلودين / من اسكندنافيا

الآن ، والتي نغرسها في الحـاضر والتي ستكبر في المستقبل ، انها خارج منطق الحياة الواقعية المتعلق بأطر الزمان والمكان ، ولكنها في نفس الوقت أكثر حقيقة منه لانه في الحالة الواقعية مؤطر بحالة معينة من حالات الموضوع ، أما الفنان عندما يصنع الصورة فلا يعني بتسجيل الحقائق الملموسة بل بخلق حقائق تعبيرية عاطفية أوسع مدى وأكثر حرية ، يدفعه لذلك رغبته الملحة في الانشاء والابتكار .

والطفل ، عندما يستجيب لهذه الصورة البصرية التعبيرية ، فانه يستجيب لتلك الحقائق التعبيرية التي تقترب من منطق خياله الجامح ، وعواطفه المتدفقة ، وهذه الاستجابة تتم بشكل وجداني حر وخلاق ، وغير مباشر ، تبعثها في نفسه مظاهر الانشاء والابتكار في الرسوم ، وتكويناتها المختلفة ، وأشكالها المبتكرة ، وهذه المظاهر وما تحتويه من معارف ، وخبرات غير مباشرة ، قـد تكون أشد أثرا في نفوس الاطفال من الخبرات والمعارف المباشرة التي يتلقاهـا في ظروف أخرى ، والسر في هذا أن طبيعة العمل الفني لا تختلف كثيرا عن طبيعة الاستمتاع به ، فعندما تتجول عين الطفل فوق الصورة ، فهو يعيش لنفسه في داخلها مرة أخرى نفس الخبرة التي مر بها صانعها وأقصد هنـا الخبرة العاطفية ، ومما يسهل بل يجعل هذا النشاط



تشكيل مساحات / من اسكندينافيا /

الانساني يتم بيسر وسهولة .

ان عالم الفنانين يشبه عالم الاطفال ، عالم بلا قيود ، يمتلىء بالحرية والخيال والعواطف والاحاسيس ، ويمتد الى آفاق غير محدودة ، ويجتاز في هذا الامتداد حواجز المنطق الواقعي والاجتماعي المثقل بالقيود والاعراف والتقاليد الخاصة بالكبار ، ان خيال الطفولة المتدفق بالعواطف والانفعالات لا يقابل عادة بتقدير الكبار في البيت أو المدرسة ، والنتيجة فان بذور الروح الابتكارية تذبل منذ البداية ، والطفل يجد في الكتاب الخاص به وغير المفروض عليه تلك الواحة الحرة ، بل تلك الجمهورية الفاضلة التي يجد فيها منطقه الخاص الذي يتخطى ثقل الواقع والقيم الخاصة بالكبار والتي تصيبه بالدهشة والاستغراب ، لما يقدم له الكتاب عالما مليئا بالحرية ويكسر حاجز المنطق اليومي المليء بالقيود ، ويجد فيه عالما تتكلم فيه الحيوانات والازهار والطير والانسان ، انه نوع من وحدة الوجود التي ينشدها الطفل كتعبير لرغبته في الاتحاد بهذا الكون .

هذا التعامل مع الجانب المتعلق بالاحاسيس والعواطف والخيال المتدفق هو تربة صالحة لرعاية بذور الروح الابتكارية عند الطفل ، وهذه الرعاية منذ حداثة السن يترتب عليها أمور كثيرة لها خطورتها في المجتمع ، فهي مشاركة فاعلة واساسية في صنع انسان المستقبل الذي هو طفل الآن ، خاصة عندما نجري مقارنة بسيطة بين ما يقدم للاطفال في البلاد الناضجة التجارب في هذا المجال ، وبين ما نقدمه لأطفالنا العرب، وأنا هنا وبهذه المقارنة لا أشكو من القلة ، فقد أصبحت هذه القلة ماضيا ، ولكن ما أشكو منه هو هذا الركام الغريب المتعدد الاشكال والالوان والجنسيات ، الغث منها والثمين ، أشكو من ذلك الاندفاع العشوائي في هذا الحقل (الكتب والمجلات والادبيات والرسوم الخاصة بالاطفال) .

وان مراجعة موضوعية لهذا النتاج تخلق لدينا شكا حقيقا في قيمة نسبة غير بسيطة منه ، وشكا آخر في قيمة بعض التوجهات والاسس التي يتم على أساسها انتاج كل هذه الكميات من النصوص والرسوم ، وأغلب هذا النتاج غير مبني على دراسة شاملة وعميقة بالاطفال أدبا ولغة .

ان الكاتب أو الرسام العربي الذي يحمل حاليا لقب كاتب أو رسام للاطفال ، يشكل لقبه هذا غالبا ، جزءا بسيطا في مسار انتاجه الادبي أو الفني ، وغالبا ما يكون مبنيا على الحماية للفكرة أو بعض الخبرة العامة في هذا المجال .

والتعريب في هذه المسألة ليس لغة فقط أو تحويل الرسم الى صفات محلية ، أو حشو للكتاب بالقيم الوطنية والقومية ، فمن أبسط البديهيات أن أي بلد لم يصل الى هذا الشكل أو ذاك من الكتابة أو الرسم للاطفال الا بناء على معطيات محلية خاصة ، وحاجة محلية خاصة ، صحيح أنه للطفل في كل أنحاء العالم قواسم مشتركة عامة ، الا أن المطابقة بين الاطفال في البلاد المختلفة هي مطابقة تعسفية وفيها استخفاف بأكثر الامور حساسية .

ان المخلصين والجادين ممن يهتمون بهذا الامر من المختصين والزملاء الرسامين ، والاخوة الادباء . والمربين . مدعوون فعلا لوقفة جادة ومخلصة ومتفرغة لهذا الموضوع .

النـــص والرّســـم والواقـــع الاجتمـــاعي

٧

مداخلة الفنان : حلمي التوني

١ ـ النص :

يمكن تصنيف اشكال واتجاهات **النص في** كتاب الاطفال العربي كالتالي :

١ ـ النص الاخلاقي التقليدي :

وهو النص الذي تربت ونشأت عليه اجيال عديدة ولا زال موجودا حتى الآن ، وهو النص الذي يدعو الى مكارم الاخلاق ، فيحض على اتباع القيم الخلقية الثابتة مثل الصدق والامانة والاجتهاد والاخلاص واحترام الآباء والكبار عموما ، وقد وصلت بعض هذه النصوص، الى حد تقديس وتبجيل الفقر والفقراء واعتبار الفقر فضيلة مقابلة ومضادة لرذيلة الثراء .

٢ ـ النص الديني :

وهو ذلك النوع المعروف من النصوص التي تروي قصص الانبياء والقصص المستوحاة من الكتب السماوية والبطولات المأخوذة عن التاريخ الديني خاصة ابطال الدعوة والفتح الاسلامي . وهذا النوع من النصوص موجود دائما وان كان يكثر ويتقدم أحيانا ويتوارى أحيانا أخرى تبعا لعلو الحس الديني أو هبوطه في المراحل الاجتماعية والسياسية المختلفة .

٣ ـ النص الخرافي :

وهي النصوص التي تروي قصص الجن والعفاريت سواء الشعبي منها ، غير معروف المصادر ، أو الكلاسيكي المنقول أو المستوحى ، مع التحريف والتصرف عن كتب القصص العربي ، وأهمها طبعا كتاب الف ليلة وليلة .

والملاحظ هنا أن النوع الاول ، أي قصص الجن والعفاريت الشعبية والذي كنا نسمعه من صديقاتنا وأمهاتنا في طفولتنا (طفولة جيلنا) لم يجد طريقة ، الا فيما ندر ، الى الكتاب والنشر لاعتبارات تربوية واضحـة .

٤ ـ النص التراثي .

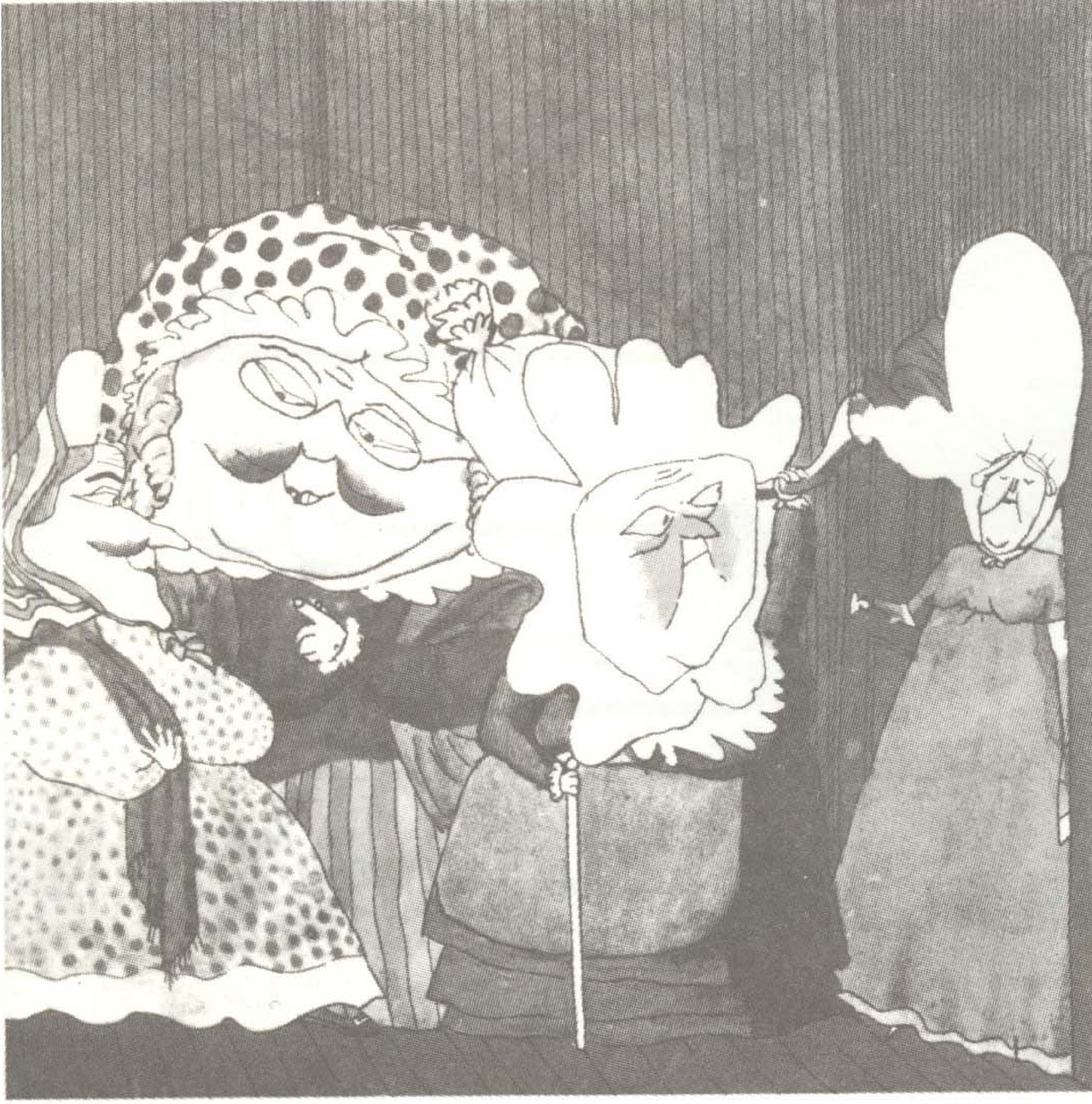
ونعني به هنـا ، خصوصا ، البطولات والسير الملحمية الشعبية ، المروي منها والمدون ، التاريخي منها والخيالي ، مثل سير الهلالية وعنترة والزير سالم وسيف ابن ذي يزن وزرقاء اليمامة والاميرة ذات الهمة .. الى آخره .

والملاحظ والغريب في نفس الوقت ، ان هذا النوع من النصوص لم يلق الاهتمام المتوقع واللازم لتقديمه في كتب الاطفال العربية ، واقتصر الاهتمام به ، الى حد كبير ، على تقديمه في طبعاته الشعبية المعروفـة الى الكبار .

٥ ـ النص الوطني والتحريضي :

وهو ذلك النوع من النصوص الذي ظهر وارتبط بمعارك الوطن السياسية من أجل التحرر من الاستعمار ، خصوصا النصوص الاخيرة وليدة القضية الفلسطينية والصراع العربي الاسرائيلي ، وهـذه النصوص الاخيرة تثير في حد ذاتها ، قضية أدبية فنية جديرة بالبحث والنقاش ، وخاصة في طرق معالجتها وتناولها للقضيـة ، من حيث المراوحة بين الايحاء والرمزية المستغلة أحيانا وبين الخطابية والتحريضية المباشرة والمسطحة أحيانا أخرى ومدى مناسبة ذلك للقارىء الصغير والتأثير فيه سلبا وايجابا .





قصص من تشيكوسلوفاكيا

٦ ـ **النص العلمي والتعليمي :**

وهي قليلة وحديثة طارئة ، لم تأخذ بعد وزنا وحجما ولا اهتماما لائقا ، عدا بعض المحاولات ، ربما لعدم توفر الكاتب المؤهل بالعلم والموهبة معا واللازمين لمعالجة مثل هذه النصوص .

٧ ـ **النص المترجم والمقتبس :**

وقد انتشرت النصوص المترجمة أخيرا وبشكل ملفت ولأسباب عديدة ، منها مرحلة اهتزاز الثقة والاغتراب الثقافي المواكبة للهزيمة العسكرية ، ومنها سهولة ورخص الحصول على هذه النصوص سواء بالسطو أو بشراء حقوق النشر الرخيصة ، خاصة بعد اكتشاف الناشرين العرب لمعارض الكتب الدولية وترددهم عليها ، وأيضا لما تتمتع به تلك النصوص من جاذبية شديدة للقارىء والناشر معا خاصة ذلك النوع المعتمد على الاثارة والمغامرة . والملاحظ أن اقبال الناشرين على ذلك النوع الاخير يفوق كثيرا الاقبال على ترجمة ونشر النصوص الاجنبية الاهم والاكثر فائدة والاجدر باطلاع قارئنا الصغير عليها للاستفادة والمتعة معـا .

٨ **النص البوليسي المحلي :**

وهي نصوص قليلة تصدر في سلاسل منقولة أو مقتبسة عن بعض السلاسل الاوروبية .

ب ـ الرسم :

يمكن تصنيف أشكال واتجاهات الرسم في كتاب الاطفال العربي كالتالي :

١ ـ **الاتجاه الواقعي التوضيحي القديم :**

وهو ذلك الاسلوب في الرسم الذي كنا نشاهده ، ولا نزال ، وخاصة في معظم الكتب المدرسية وكتب المطالعة أساسا ، وتتميز رسوم تلك الكتب بالسذاجة التي تنجح غالبا في الوصول الى الركاكة !!

٢ ـ **اتجاه استلهام التراث الفني التشكيلي العربي:**

وهي لا زالت محاولات قليلة ظهرت كرد فعل صحي ومثالي أحيانا ، بعد النكسات السياسية والعسكرية والتهديد الحضاري المحدق والماثل .

٣ ـ **اتجاه تقليد المدارس الاجنبية :**

وهو اتجاه منتشر لسهولته من ناحية ، حيث لا يكلف الرسام أي عناء في ابتكار أسلوب أو بحث عن هوية وطريق خاص ، ولاعتقاد الكثيرين ، رسامين وناشرين ، أن هذا النوع هو الاكثر جاذبية ورواجا (وشعبية .!)

والجدير بالتسجيل هنا ، أن الرسامين المقلدين للمدارس الغربية ، يختلفون عن اخوانهم المؤلفين المقتبسين في مجال النص ، من حيث انقسامهم الى فريقين ، فريق يتبع وينهل من الرسم الاجنبي الرخيص ، وفريق يتأثر بالمدارس الاجنبية الادسم والارقى ، أمريكية أو أوروبية غربية وشرقية .



أميرة/من فرنسا/

٤ ـ الاتجاه الفني العربي المعاصر :

وهو اتجاه غائب تقريبا ، ربما لغياب أو عدم تبلور ونضوج اتجاه فني تشكيلي عربي معاصر عموما ، وليس فقط في مجال الرسم للاطفال .

ج ـ علاقة النص بالرسم :

تختلف ، في كتاب الطفل العربي ، علاقة النص بالرسم وتتراوح ، بين الارتجال وعدم الدراسة ، وبين الجدية والبحث اللازمين لتحقيق توازن وعلاقة تكاملية تخدم كلا العنصرين وينتج عنهما كيان ثالث جديد متماسك البناء .

وهناك ، ايضا ، اتجاهات مختلفة في معالجة تلك العلاقـة .

١ ـ فقد كان السائد قديما اتباع أسلوب (الترجمة الحرفية) للنص حيث كان من المألوف أن يختار المؤلف أو الناشر مقطعا أو جملة بعينها ليترجمه الرسام حرفيا الى تصوير مرئي ، بل وكثيرا ما كانت توضع العبارة المختارة تحت الرسم .

٢ ـ وهناك الاتجاه التزييني ، حيث توضع رسوم حيثما تيسر ، بلا أي منطق لمجرد قطع الملل ومنع الرتابة ، وكأن الرسم سكر ينثر على الطعام أو على الكلام .

٣ ـ ثم هناك الاتجـاه الارقى المتجاوز للاتجـاه الاول ، اتجاه الترجمة الحرفية بما فيه من حد لخيال القارىء ، وللاتجاه الثاني ، الاتجاه التزييني السطحي . الا وهو اتجـاه الرسم المشارك والمضيف الى النص حيث يصور الرسام روح النص لا حرفيته ، مراعيا في نفس الوقت التـوازن البصري بـين النص والرسم والحدود التربوية المناسبة لعمر المطالع من حيث اللون والخط ودرجة التوضيح أو الايحاء .

د ـ علاقة كتاب الطفل العربي بواقعه الاجتماعي :

نأتي هنـا الى عنصر أساسي وجوهري في نجاح الكتاب ودرجة وصوله الى ، وتواصله مع ، القارىء الصغير وتأثيره فيه .

لا شك أن كتاب الطفل العربي يمر الآن ، ومنـذ أوائل السبعينات ، بما يمكن أن نسميه **بدايات عصر نهضة** ، خاصة اذا ما قارنا الحال الآن بما كان عليه قبل تلك الفترة .

وقد بدأت تلك النهضة أو الصحوة ، أيضـا ، في أعقاب هزيمة ١٩٦٧ ، فمن ناحية ، أحس بعض الكتاب والرسامين وقلة من المسؤولـين والناشرين بضرورة اعادة النظر في أوضاع كثيرة كانت سائدة ، وكان من بين هؤلاء من وصل به التأمل والتفكـير الى ضرورة



قصص من انكلترا

الاعداد البعيد للمستقبل والطفل العربي ، وهو أهم دعامات هذا المستقبل ، وكان هناك حتى من اقتنع بفشل الاجيال السابقة والراهنة وأن جيل الاطفال الحاليين هو الجيل البديل والمنقذ ، وانه اذا كنا قد فقدنا الحاضر فلا يجوز أن نفقد المستقبل ، بل لقد حوّر وعدل بعض الظرفاء الشعار القائل « **نحو غد أفضل** » فجعلوه « **نحد بعد غد أفضل** »

بدأت هذه الصحوة وظهرت معها أول دار عربية متخصصة في كتب الاطفال وتلا ذلك تنبه الى أهمية كتاب الاطفال ، سواء عن ادراك ومسؤولية اجتماعية لدى البعض أو عن اتباع (الموضة) واكتشاف لمصدر للربح لدى بعض آخر .

ولكن ، هل تحقق الهدف ، أو بدأ في التحقق ، أو هل نحن ، على الاقل ، نسير في الاتجاه الصحيح .

لا شك أن هناك نجاح نسبي ما ، وأن هناك انجازات ، لا شك أن هناك العديد من الكتب الجيدة ، ولكن هل تصل تلك الكتب الى القارىء وصولا جيدا وتترك الاثر الذي نتمناه ؟

اجابة على هذه التساؤلات نورد هنا بعض التحفظات والملاحظات :

أ ـ في مجال النص :

ـ لا شك أن الكثيرين من المؤلفين للاطفال ـ على قلتهم ـ تنقصهم الدراسة أو حتى الدراية التربوية ، التي تؤهلهم لمخاطبة الاطفال العرب على اختلاف أعمارهم التربوية ، من حيث الادراك والمدركات ومن حيث عدد ومستوى المفردات اللغوية حيث تتأرجح النصوص وتتراوح بين الافراط في الرمزية والايماء تارة وبين الاغراق في التبسيط (والتساذج) تارة أخرى .

ـ ولا شك أن العديد من النصوص التي تقدم لقارئنا الصغير تتغافل عن الواقع الاجتماعي الخاص لذلك القارىء مرحليا وجغرافيا واقتصاديا واختلاف ذلك الواقع الاجتماعي عن واقع الاطفال في بلاد أخرى نرى كتبها ونقلدها .

ب ـ في مجال الرسم :

ـ هل تعكس الرسوم التي يشاهدها قارؤنا العربي المغير ، أو اكثر تلك الرسوم واقع طفلنا الاجتماعي وبيئته من حيث **الشخوص والملامح والملابس والعمارة وادوات الحياة والطبيعة المحيطة ؟**

ـ هل توصل رسامونا الى الاساليب والاشكال الفنية الاصيلة ذات العلاقة السليمة بالوجدان العربي والمزاج العربي الفني وبحيث يشكل هذا اسهاما واضافة عربية أصيلة في هذا الحقل ؟

لا شك أن هناك الكثير مما لم نصل اليه بعد في هذين المجالين .

ثم هناك البعد الاقتصادي ، بمعنى قدرة أطفالنا على شراء الكتب الجيدة أو حتى على امكانية استعارتها والاطلاع عليها بشكل منظم وكاف .. وهل يمكن تحقيق ذلك دون ايلاء الادارات المختصة ، وطنية وعالمية ، كتاب الطفل ما يستحقه من اهتمام ومساندة؟ وهذه قضية أخرى .

التربية وأدب الأطفال في مرحلة ماقبل الدراسة (٨)

مداخلة الفنانة : آسيا السعري

يدخل اهتمامي بكتب الاطفال من منظور بيداغوجي في نطاق عملي كمربية ، وقد مكنتني معاشرتي للأطفال وملاحظتي لهم أن انتج ثلاث قصص قد تثير مبدئياً اهتمامهم ، و في الواقع انني لم اجدد في هذا الفن القصصي باعتباره شكلا ادبيا قائما ، ولكن اضافتي تتمثل في الابعاد التقنية ، السوسيولوجية ، والثقافية ، والتربوية التي تتضمنها هذه القصص ، فأنا لم أقصد فقط أن تكون مسلية للاطفال ، من خلال مضمونها ، وشكلها ، ولكن أيضاً وسيلة تربوية شاملة ، لتأكيد الهوية الثقافية ، وتمكين الأطفال في مرحلة لاحقة من اللغة العربية ، وهي اللغة المستعملة بالمدرسة .

وأنا أعتقد أن كل عمل من أجل الاطفال ، يهدف بشكل عام الى تربية وسعادة ونمو كل طفل ، ويجب أن يتحقق هذا بشكل شامل ، وأن يصبح ظاهرة كونية ، لا سيما أن كل اطفال العالم يشتركون في انسانيتهم ، ومع ذلك يجب أن لا نغفل ، أن كل طفل يعيش ، أو هو مدعو أن يعيش في مجتمع له خصوصيته ، ويختلف عن المجتمعات الأخرى على الأقل من حيث اللغة ، والدين ، والحضارة ، وبالتالي فان الطفل الذي أود أن اتوجه اليه واثير اهتمامه بمثل ذلك الانتاج الفني ، هو الطفل التونسي الذي يتراوح عمره بين الثانية والسادسة ، ويستند الى تراث حضاري مركب .

وهذا الطفل يعيش كل يوم تفاعل مكوناته الثقافية المختلفة من جهة ثانية ، لا ازلت (تونس) تعيش مرحلة النمو الاقتصادي ، وتحررها من النير الاستعماري لا زال حديث العهد نسبيا ، لذلك نشعر بالحاجة الملحة للاتجاه للبحث عن هويتنا الثقافية ، وتعزيزها واعدة التفكير في ثقافتنا من خلال انتاجنا الفني وفي رأيي أن هذا البحث يجب أن ينطلق دائماً من ابراز الجوانب الايجابية في واقعنا الاجتماعي ، والثقافي حتى نتجنب السقوط في استعمار ثقافي مقنع ، لا يواجهنا بشكل مباشر ، ولكنه ينفينا شيئاً فشيئاً عندما يجعلنا نعيش على هامش ذلك الواقع ، واعتقد أيضاً أن هذا الواقع يجد التعبير عن حقيقته في خيال التونسيين ، ذلك أن خيال كل شعب يعكس حضارته ، لذلك يجب أن يكون اطفالنا قريبين من هذه الحضارة حتى يظلوا على صلة بها ، ولقد كان الأشخاص المسنون يتوالون في الماضي مهمة نقل تراثنا شفوياً ومادياً من خلال تقاليد قائمة هي الآ في طريقها الى الزوال ، بفعل العديد من العوامل الاجتماعية والاقتصادية ، التي فجرت البنى التقليدية للأسرة العربية الاسلامية .



في السيرك / من فرانسا /

وقد تمكنت من خلال معاشرتي للأطفال أن الاحظ ان الطفل في المرحلة التي اهتم بها هو طفل مستهلك للحكايات بشكل خاص، وهو يعاشر كتباً غريبة مترجمة الى العربية الفصحى .

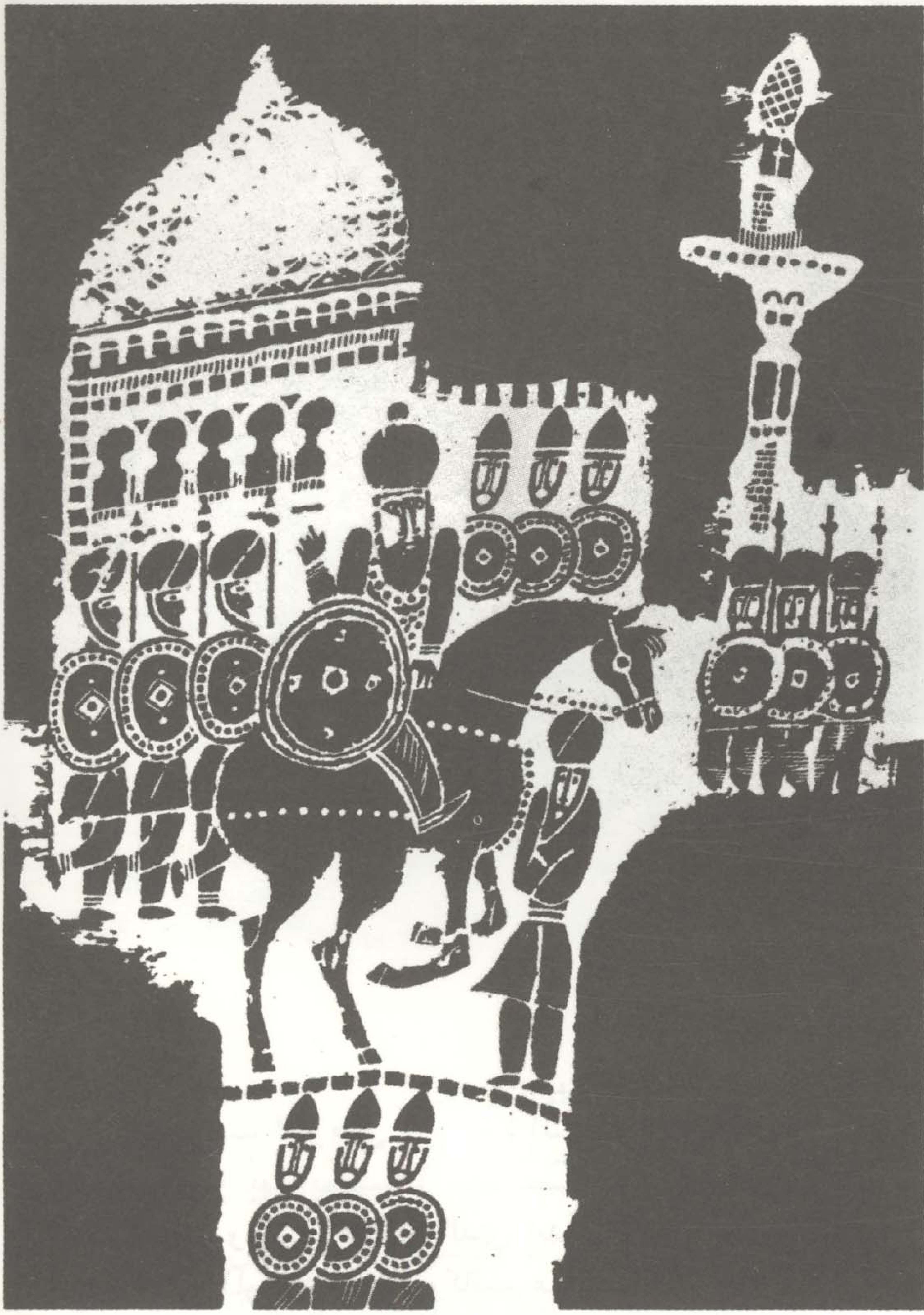
صحيح أن كل هذه الحكايات تحتوي على مضمون انساني عام ، ولكنها تمثل تراثاً معيناً يرتبط بعبقرية اللغة التي تنقله ، وبخاصة التعبير ، والايماء اللذين يرافقان السرد ، ويعبران بالتالي عن خيال خاص ، ومن الممكن ان تكون معاشرة الاطفال لهذه الكتب انفتاحاً على ثقافات اخرى ، ولكن حبذا لو توفرت الى جانبها حكايات تونسية صميمة ، خاصة أن الكتب القليلة المتوفرة والتي تستجيب لشروط ادب الاطفال هي كتب تتجه الى جمهور الاطفال الذين تتراوح اعمارهم بين الثامنة والتاسعة ، فما فوق ، واذا توقفت عند تجربتي ، كمرجع للحديث ، استطيع القول ان الهدف الأول الذي رسمته كمؤلفة لقصص الاطفال الذين تتراوح أعمارهم بين الثالثة والسادسة كان هو الرغبة الحقيقة في تمكينهم من كتب (سهلة)

ـ من حيث اعتبارها المحيـط الثقافي الحقيقي لهؤلاء الاطفال .

ـ من حيث الخيال الذي يشحن هذه القصص .

ـ من حيث اللغـة .

وانا اعني بالكتاب (السهل) الذي يبدو للطفل واضحاً من اول لقاء ، وذلك من حيث المعنى الذي تبرزه الصورة ، كما ينقله النص ، بحيث لا يتضمن الكتاب الا المعلومات ، التي يستطيع الطفل الذي يتوجه اليه ـ فهمها ـ ، واذا ما اردنا حقا ان نرغب الطفل في القراءة ، فانه يتوجب علينا تيسير لقائـه بالكتاب ، والدخول الى عالمه بشكل مباشر دون لف ودوران ، ودون ترجمة ودون كلام مسهب ، ودون أي تفسير ، وعلى هذا المستوى ، سوف تعترضنا بالنسبة للأطفال التونسيين ، قضية هامـة في قضية اللغـة ، فمنذ الاستقلال اعطى للغة العربية بتونس اهمية كبرى على جميع المستويات ، خاصة المستوى التربوي باعتبار ان اللغة العربية هي اللغة القومية التي تربطنا بالحضارة العربية الاسلامية ، وببقية البلدان العربية ، في حين أن الطفل الذي هو محور اهتمامي (٣ الى ٦ سنوات) يفهم ، ويتكلم ما اطلق عليه (بلغة ـ الام) أي اللهجة الدارجة ، وسوف أحاول أن اقدم بايجاز هذه اللهجة (لغة الام) ، فاقول انها عربية في أصولها ، ولها نفس التراكيب النحوية والصرفية للغة العربية ، ثم ان لوحدتها المعجمية في أغلب الاحيان جذوراً عربية ، انها لهجة الأقلية ، بالنسبة للعالم العربي ، وبالنسبة لكل منطقة في بلد عربي معين ، وهكذا فان لهجة الجزائر تختلف عن لهجة تونس أو القاهرة ، كذلك تختلف لهجة اهالي صفاقس أو القيروان ، وسعيا للتبسيط أقول أن كل هذه اللهجات متفرعة من لغة واحدة ، وهي تختلف فيما بينها ، وعن العربية الفصحى على مستوى النبر ، واتساق الجملة ، وبتركيز الاختلاف خاصة على مستوى الوحدات المعجمية اللغوية القديمة وعلى مستوى الصيغ، والتراكيب الخاصة، والدخيل من لغات حية، والدخيل المعرب، ويجب أن ينظر الى هذا التنوع بالدول العربية لا كنوع من التشتـت والتبعثر ولكن كنوع من الثراء والتكامل ، خاصة أن اختيارات هذه الدول تذهب الى اعطاء الاهمية للغة العربية ، والعمل على نشر استعمالها كلغة تواصل باعتبار انها هي التي تمكننا من استيعـاب تراثنا الحضاري والوصول اليه من مصادره الاولى ، ولهذا السبب شكل اختيار اللغة التي وجب علي اعتمادها في تأليف هذه القصص ، قضية بالنسبة لي اذا أخذنا في الاعتبار ان الطفل في المرحلة ما بين الثالثة والسادسة أي الذي لا يزال في مرحلة تعلم اللغة وتملكها يحتاج



قصص شعبية / من بولونيا /

الى الكهل ليفهم الكتاب وهذا الكهل يقـول الكتاب ويرويه ، لذلك يجب أن لا تعوقه بعض المصطلحات الأدبية أو بعض الكلمات التي الن يستعملها أبداً في سياق مماثل للحكاية ، أو بعض الصيغ التي يدرك جيداً أن الأطفال لا يستبوعبونها ، والا فانه سوف يروي (غلطاً) وهكذا فانني استنتـج أن النص الموجـه للاطفال يجب ان يروي لمعرفة اذا كان من الممكن ان يجد طريقه الى اذهانهم ، كما انه على مؤلفه ان يكون عارفا بلغة قرائه ومستمعيه ليضمن وصول نصه اليهم ولا شك ان قضية اللغة ، تكون أقل حدة عندما يكون الطفل قادراً على القراءة ، وغير محتاج للكبار لتوضيح معنى النص ، ولكننا نصطدم هنا أيضاً بحاجز الاسلوب وبالعبارات التي يجب استعمالها لا يكون الكتاب نصاً مغلقاً على الفهم .



50

في الأوبرا / الولايات المتحدة /

لقد استطعت التوصل الى هذه النتائج ، من خلال ملاحظات قمت بها بمكتبات مخصصة للاطفال حين كان منشطوها وراء الاهتمام الذي ابداه أولئك القراء الصغار للكتب الموفرة لهم ، وكانت عنايتهم بهم حافزاً لهم على طرح الاسئلة حول ما قرأوه ، وقد كانت كل هذه الكتب مكتوبة بالعربية الفصحى ، وفي مرحلة أولى يقرأ المنشط النص الكامل للحكاية التي اقترح الاطفال سماعها وخلال القراءة يخرج هوءلاء عن هدوئهم الصامت فيطرح بعضهم أسئلة حول مضمون ما قرأه المنشط ، ويطلبون ترجمة بعض المقاطع أو بعض الكلمات ، وهكذا نجد انفسنا نقرب للطفل لغة شبه غريبة بطريقة من طرق التعليم الكلاسيكي الا وهي الترجمة ، وهذا لا يتفق أبداً مع اختياراتنا التربوية ، لتعليم اللغة للاطفال في مرحلة ما قبل الدراسة ، سواء كانت هذه اللغة أجنبية او شبه غريبة ، وما بدا لنا مهما عندئذ هو أن المعلومة المكتوبة عندما تنقل للطفل المستمع شفهيا وتروقه وتحفزه على قراءتها ان لم يكن على قراءة كل نص مكتوب ، اننا نستطيع بدون شك ان نختار السهولة ، وان ننكب على اعداد القصص المكتوبة بالعربية الفصحى لتقديمها بعد ذلك للاطفال ، ولكن بدلا من هذا الجهد المضني في اعداد محتوى ، واسلوب هذه القصص الموجهة عادة للاطفال الذين تجاوزوا الثامنة عشر فضلنا طرح قضية أدب الاطفال في مرحلة ما قبل الدراسة ، وأستطيع أن أوكد سلفاً أن (كتاب الطفل) يحتاج لكي يكون واضحاً وتعليمياً أن يكون مكتوباً بلغة بسيطة وواضحة ، وأعتقد أنه يمكن لنص أن يكون ثرياً في معانيه ، مكثفا في شاعريته ، أنيقاً في أسلوبه أصيلا في ابداعه دون أن يكون نصا (متادبا) أي مثقلاً بالصيغ (المتأنقة) والمحسنات البلاغية ، بحيث يجب ان لا يسقط من أذهاننا ، عندما نكتب للأطفال ، أن يتقن الاسلوب الذي نختاره مع قدرات الاطفال على فهم اللغة التي نكتب بها ، وهكذا يضاف الى مشكلة تعدد اللهجات قضية تعدد مستويات الفة الكتابة ومع وجود احتمال أن نكون مثاليين ، نستطيع أن نطرح اختيار لغة تقع بين اللهجة المحلية والمحكية ، واللغة العربية المكتوبة ، وهذه اللغة تمكننا من رواية النص المكتوب وايصال المعنى بوضوح .

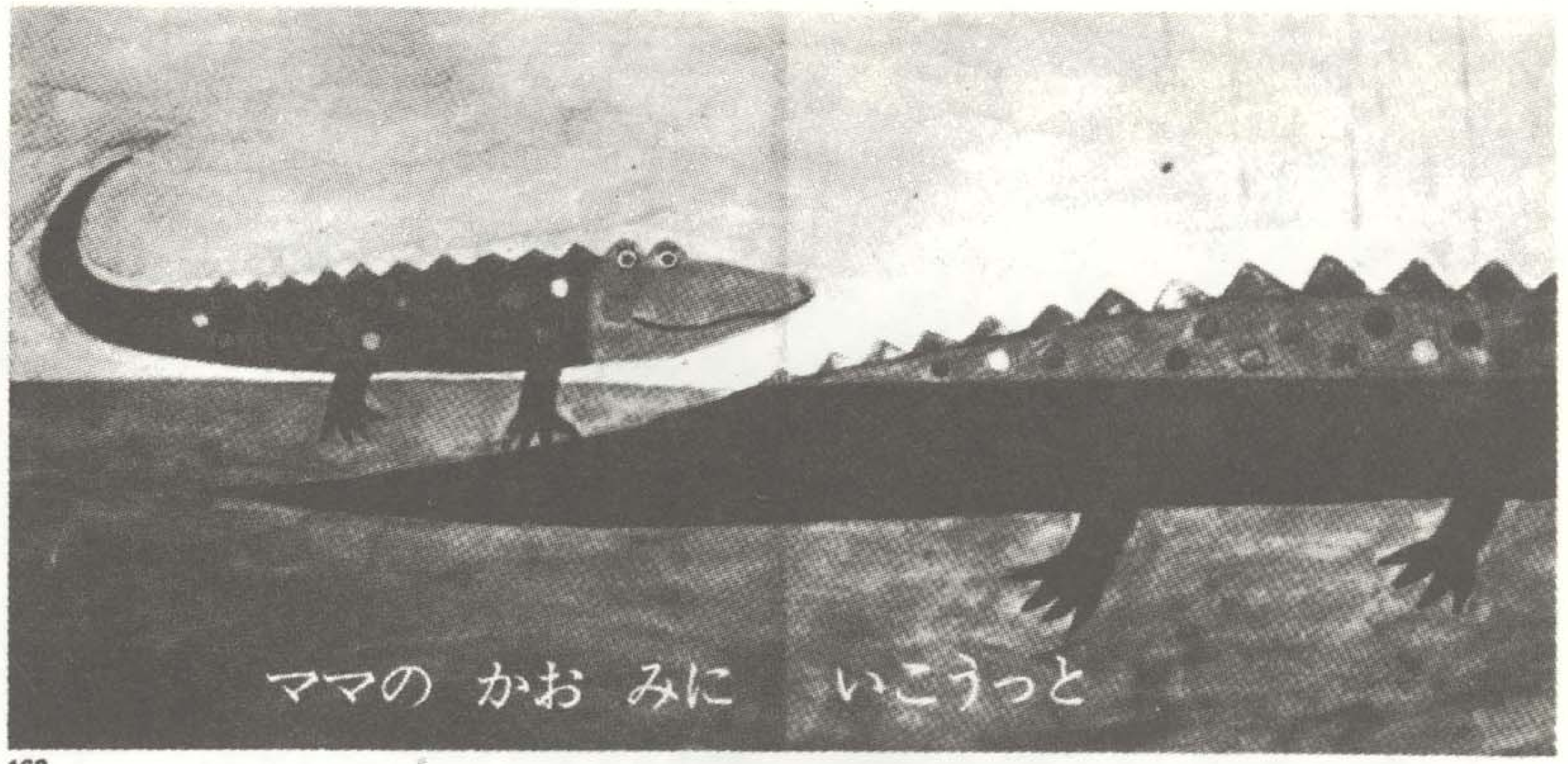
في (كتب الاطفال) ترافق الصورة دائما النص ، وعادة ما تتولى الصورة نقل معاني النص وحكايته ، وهكذا تكون الصورة تجسيدا للنص ، ولقد لاحظت أن الصورة تسهل اتصال الطفل فيما بين الثالثة والسادسة بالكتابة ، وتحفزه اذا كانت مجترة ناطقة ـ على القيام ببعض الملاحظات حول الحكاية،بل ان الصورة تستطيع أن تعوض بشكل من الأشكال النص بل انها تكتفي بذاتها ، بالنسبة للاطفال الذين لا يعرفون القراءة والذين يستطيعون تمييز كتاب عن الآخر ، من خلال



قصص من / المانيا الديمقراطية /

صورة الغلاف التي تحل محل عنوانه ، استنتاجا استطيع القول ان الطفل هو قبل كل شيء قاريء للصورة ، ويوجد للصورة الواحدة قراء عديدون ، وقراءات متعددة ، وتوجد للقارىء الواحد قراءات عديدة ممكنة ، وهذا يعود الى أن للصورة تمثل عالما مفتوحاً قابلا للعديد من التأويلات ، والقراءات ، وانطلاقا من هذا الواقع ، نستطيع ان نأخذ كتابا يحوي مجموعة من الصور المتتابعة فلا تبدو العلاقة بين هذه الصور أكيدة للطفل ، وبعض الأحيان أيضا ، واذا وجدت هذه العلاقة المنطقية ، فانها تكون بسبب قواعد اخراج الكتاب التي تتطلب منا أن نبدأ تصفحه من هذه الجهة او تلك او ان نبدأ قراءته من أعلى الصفحة أو من أسفلها ، أو أن نبدأ بالنص المرافق للصور ، أو الذي يكون خلفية لها ، ويعطيها معنى افقياً متتابعاً او يبرر دورها في الايضاح ، اذن توجد علاقة وثيقة بين النص والصورة فالتصوير يجسد ما يقوله النص ، والنص بدوره يشرح الصورة ، ويكملها والا فانهاتصبح صورة متلبسة المعاني متعددة :

وعلى هذا المستوى تعترض منتجي كتب الاطفال عقبات كثيرة ، اذا ما أسهبوا في هذا الاتجاه او ذاك ففي بعض الكتب توزع الرسوم باقتصاد شديد ، مقارنة بالحيز المخصص للنص ، وفي بعض الكتب الأخرى يلتصق النص ان صح التعبير بالرسوم ، ويعرض أحيانا بشكل يفتقد الى الحس الجمالي ، وفي هذه الحالة يعيد النص انتاج الصورة ، بدل أن يكملها ، وان يضعها في اطار ديناميكي ، بأن يتولى على سبل المثال ، رواية الزمان ، والحركة ، فيمنحها بالتالي حياة داخل الزمان والمكان ، ويبدو لي أن النص والصورة يكسبان الكثير عندما يتوازنان ويتكاملان في كتاب الاطفال ، دون أن يكون اسهاب كل منهما على حساب هذا العنصر أو ذاك ، فما لا يستطيع النص التعبير عنه ، تتولاه الصورة وما تقصر الصورة عن التعبير عنه يتولاه النص ، وهكذا يتوحد النص والصورة بصفة كاملة في قيمة واحدة ، وعبارة قيمة استعيرها من السجل اللغوي للرسامين ، وهكذا يتركز الانجاز حول التناسق بين النص والصورة لا حول تقابلها ، وذلك للحيولة أن يدمر كلاهما الآخر ، وهكذا فان نصاً يعكس ثقافة معينة ، وخيالاً خاصاً يتطلب رسماً يرتبط بهذا الخيال ، وبهذه الثقافة ، ومن جهة ثانية يفقد الرسم المبسط اقصى حدود التبسيط معناه ، عندما يرافق نصاً مثقلاً بالمحسنات ، في حين يتضاءل النص عندما يكون سنداً لرسومات ثرية ، تتجاوزه ، ومن هنا تتأكد الحاجة الى البحث عن توازن بين النص والرسم ، توازن يفترض توافقاً تاماً سواء كان على مستوى المضمون أو على مستوى الشكل ، ونستنتج ، من ذلك أن العلاقات التي تحدد الصورة والنص في كتاب الاطفال هي علاقات توازن وتكامل ، فكلا النص والصورة يعيش حياة مستقلة ، ولكنهما يرتبطان بشكل وثيق ، باعتبار اتحادهما حسب



168



رسوم حول موضوع / أنا أحب أمي / لليابان /

مواصفات معينة ليوصلا للقارىء أو السامع رسالة ما يضمنها اهتمامه بالكتاب بالاضافة الى ذلك ، يجب مراعاة بعض المقتضيات عندما ننتج كتباً للأطفال ، فنحن اما ننتج للطفل (التونسي) لنضعه في اتصال مع الثقافات الاخرى ، والحضارات الاخرى ، وفي هذه الحالة على النص والرسوم أن يجتهد للتعبير عن الجوهري والأساسي في هذه الثقافات ، وهذه الحضارات أو اننا نهدف الى ربطه بحضارته ، وابراز تراثه من خلال احياء جذور هذا التراث ، واعطائه بعداً جديداً بادماجه في الحياة الاجتماعية الراهنة ، ومن غير شك انه من الممكن أن تكون معنيين بالاتجاهيين ، على حد السواء ، الا انه من الموكد أن المقاربتين سوف تكونان مختلفين من الناحية التقنية ، اذا ذهبنا الى هذا الاختيار ، أو الى ذلك ، وفي هذا الصدد سوف أبدي ملاحظة حول تصور ما للكتاب الطفل يقوم على ان الكتاب ينتج ليطول أكبر عدد من القراء ، وبالتالي ليغزو أسواقاً كبيرة ، وهكذا نحصل في النهاية على انتاج محايد وغير محدد ، بحيث يجد كل طفل عربي الى اية دولة عربية نفسه في ذلك الانتاج ، هذا التماثل الجزئي يتحقق خاصة على مستوى اللغة الموحدة ، وهو تماثل جزئي لأننا نجد انفسنا نطرح السوال التالي : هل هذا الادب يستجيب لرغبات الاطفال الذين يتوجه اليهم ، فنحن نعلم أن كل انتاج يخضع الى حد ما لفكر معين ، ومعتقد معين ، واختيارات ومصالح مختلفة ، ولكي يتعين علينا ان ننحاز للاطفال عندما ننتج لهم أي أن نتعرف عليهم بملاحظتنا لهم ، وسماعنا لهم ، بل وان نكون نحن بانفسنا ذلك الطفل ، الذي نريد اثارة اهتمامه وهذا لن يتحقق الا اذا طرحنا اسئلة حول هذا الطفل .. من هو ؟ أين يعيش ؟ بماذا يهتم ؟ في أي مجتمع ينمو ؟ وذلك حتى نستطيع تحديد متطلباته الحقيقية ، وان ننتج أدباً على ضوء هذه المعرفة ، وهكذا يستطيع (الطفل التونسي) او غيره أن يجد من خلال قراءاته أو سماعه للكتاب الذي يتوجه اليه بعض المراجع التي تمكنه من تحديد موقعه ، وتتصل هذه المراجع بتاريخه وبموطنه وبمحيطه الاجتماعي وبلهجته وبمراكز اهتمامه ، وهكذا يستطيع الطفل ، أن يعيش بحرية ، وأن يحدد بنفسه هويته من خلال الكتاب الذي يعيد اليه تجاربه عن طريق النقل .

وفي النهاية أود ان اعلمكم انني اضع بالورشة تحليلاً موجزاً للمحتوى الثقافي والتربوي لثلاث قصص للأطفال من بين الثالثة والسادسة من العمر ، على ذمة المهتمين بامكانية استغلال الحكاية المكتوبة وذلك خارج خصوصية لحظة الحكاية أو السرد ، وهي لحظة تقدم الكثير من التلقائية والتواصل والمتعة والالهام ، خاصة اذا كان الكتاب قابلا أن يكون كتابا مقروءا ومرويا ، بحيث لاتحدث القطعية بين المقروء والمقول .

الأصالة والتعبير الفنّي عند الأطفال ⑨

مداخلة الفنان : الناصر خمير

زعم بعضهم ، أن سندباد لم يعد قط من رحلته السابقة ، وأن مركبه غرق في أعماق البحر ، حيث تناثرت ذاكرته وحكاياه .

وزعموا كذلك ، أنهم انطلقوا مرة يبحثون عن بقايا هذه (الالف ليلة وليلة) ، الراسية في ذاكرة رواة الحكايا في القرى .

من هم يا ترى أصحاب هذا الزعم وتلك المغامرة ؟

بصفة فتيان يافعين كنت قد رويت لهم عددا من حكايات (ألف ليلة وليلة) ، ليألفوا ملحمة عظيمة ، طالما أغناها الرواة وأخصبوها على مر السنين والديار.

هذه الالف (ليلة وليلة) التي يرتسم في خباياها عالم فريد ، رمز يستوعب كل كنوز الحضارة العربية الاسلامية .

وهكذا راح أصدقاؤنا اليافعون يسجلون ، يوما بعد يوم ، حكايا الرواة ، والروايات منهم بالدرجة الاولى ، سألوهم في البداية أن يقصوا عليهم القصة التي يفضلون ، ثم قصة ثانية ، وثالثة ، الى أن التأم رباط متين بين الكلمة والاذن المصغية .

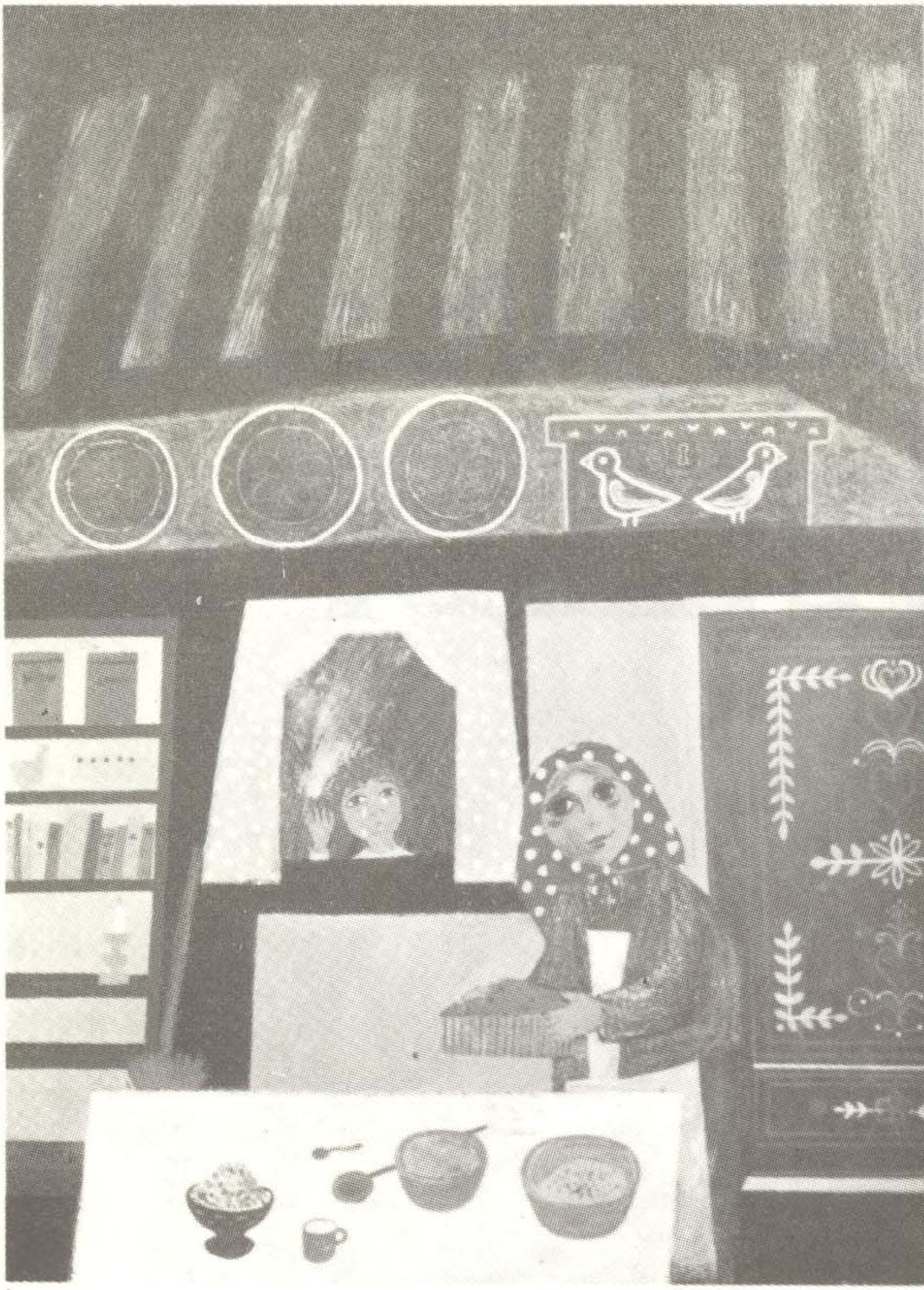
في مرحلة ثانية ، انتظمت عدة مجموعات من الاطفال والناشئين في محترفات ، لم يكن موضوعها الاساسي الرسم ، ولا التصوير ، ولا صنع الدمى المتحركة ، أو الاقنعة ، وانما كان اطلاق النظر عبر هذه العلامات المتشردة (١) المنسية في الصخور ، الغارقة في ضمير التراب ، المحفورة على النحاس ، المنسوجة في الصفوف ، أو المنقوشة على اضلاع البشر .

كان الهدف ـ اذن ـ أن تنطلق هذه المجموعات الفتية بحثا في باحات المنازل ، ومداخل الجوامع ، وعلى شواهد القبور ، وفي انسجام الزرابي ، والسجادات، وتناسق التطاريز ، وتصاميم الثياب ، وانطلق الفتيان، يضعون العلامات في متاهات الظلال والاضواء التي تتكون من التقائها القرية .

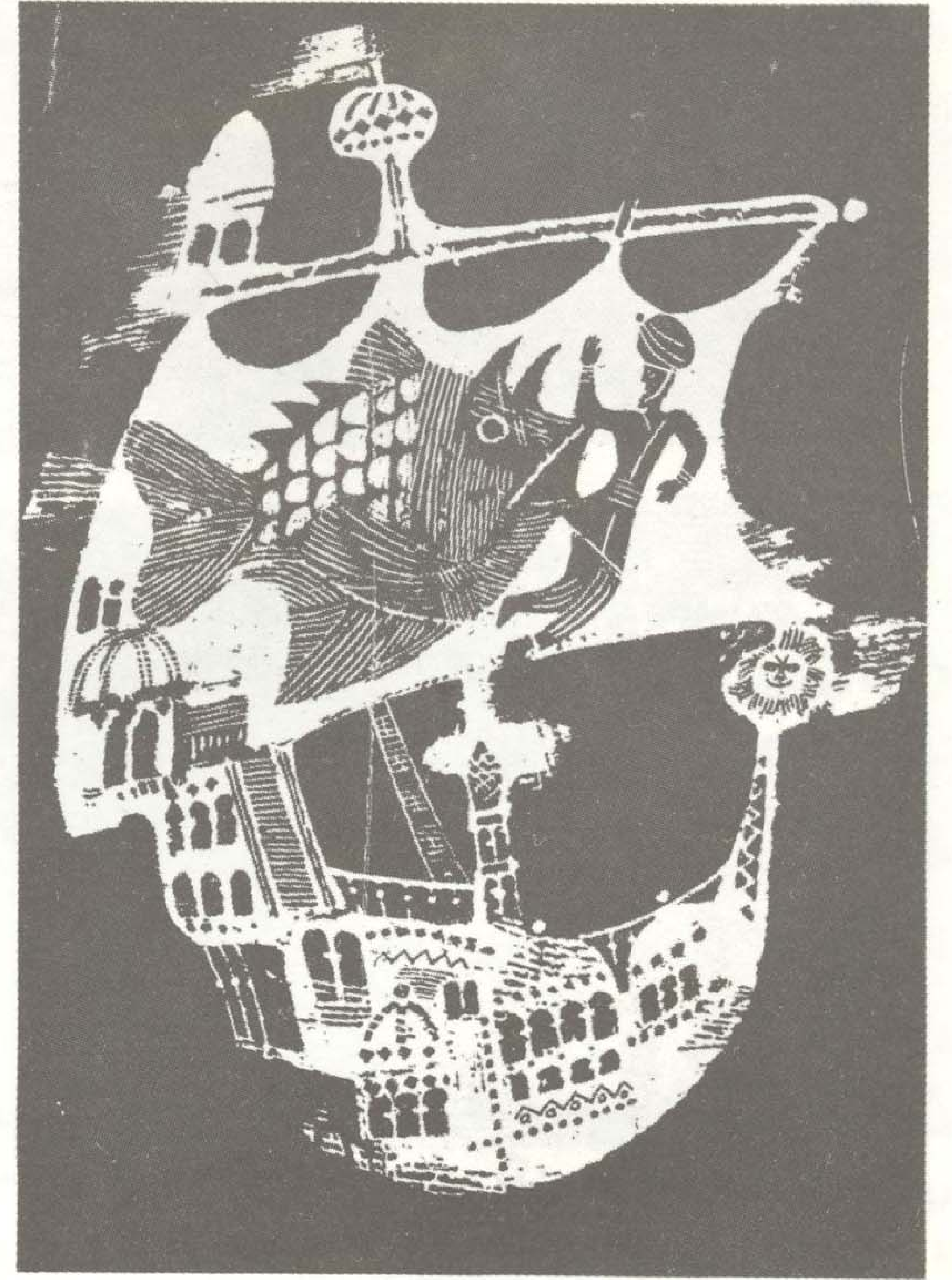
همهم التقاط هذه الجمالية الزئبقية ، عبر مؤشرات عديدة للغة وحيدة ، وامعان النظر في هذه العلامات المشتة والمتقطعة التي انتهى زمانها ، غير أن القرية لم تعد القرية ، والحصاد كان مرا ، هذه المرة .

وتقاسمت محترفات عديدة الاعمال التحضيرية ، فاختص أحدها بجرد الادوات ، وموادها ، وأشكالها ، والوانها ، وأوجه استعمالها ، ليكتشف أن المشهد اليومي لم يعد طوع مبدعين حاكوا لحمة الحضارة بعبقرية أنوالهم وعرق جباههم ، وانما مسخته على صورتها مصالح مستوردي الحضارات المعلبة .

أما المحترف الثاني فكان قوامه التنزه عبر دروب القرية ، بدءا بأشكال المعمار القديم ، ووصولا الى الاحياء الخارجية ، حيث تشب المباني الحديثة ، في فوضى تقارب تخوم التشويه .



قصة من / سويسرا



لوحات من / بولونيا /

اضاءة اليمة ، فالمعمار يظل ابدا المرآة الحية ، والكتاب المبين للمجتمعات الانسانية .

بعد دراسة البيئة ، وعلى الاخص صور المؤسسات التقليدية ، كان لا بد من استخلاص بنية اللغة الواجب تلقيمها للصغار ، ليستخدموها في التعبير ، وفي صياغة إبداعهم الجديد ـ القديم .

ولقد خصصت الرسوم والخطوط بالافضلية ، لانها لغة مفعمة بالاشارات ، فبعض التطاريز البدوية ، تروي حكايا عديدة عبر التنويع في تراتب الاشارات المبثوثة على فسحة القماش .

ولعل انتظام الاشارات في السياق ، يعبر افضل تعبير عن النظام العربي ـ الاسلامي ، حيث تتمحور الرؤية حول الزمان ، لا حول المكان ، أضف الى ذلك أن بنية الاشارة تعكس بنية الحكاية ، وان الاطفال يتشربونها بعفوية مطلقة .

وعن هذا التناقض الطبيعي بين تقاليد الرسم التخطيطي القديمة ، والمخيلة الطفلة المخصبة بالحكاية، انبثقت لغة تشكيلية جديدة .

سوف لن اتحدث هنا عن تقنيات العمل في المحترفات ، فهي لا تزال معادلات هشة ، يصوغها الاطفال بتعثر من يمشي على الحبال ، محاولين التوفيق بين معطيات المادة ومتطلبات التعبير الجمالي ، ومقاومة تقنيات التنفيذ .

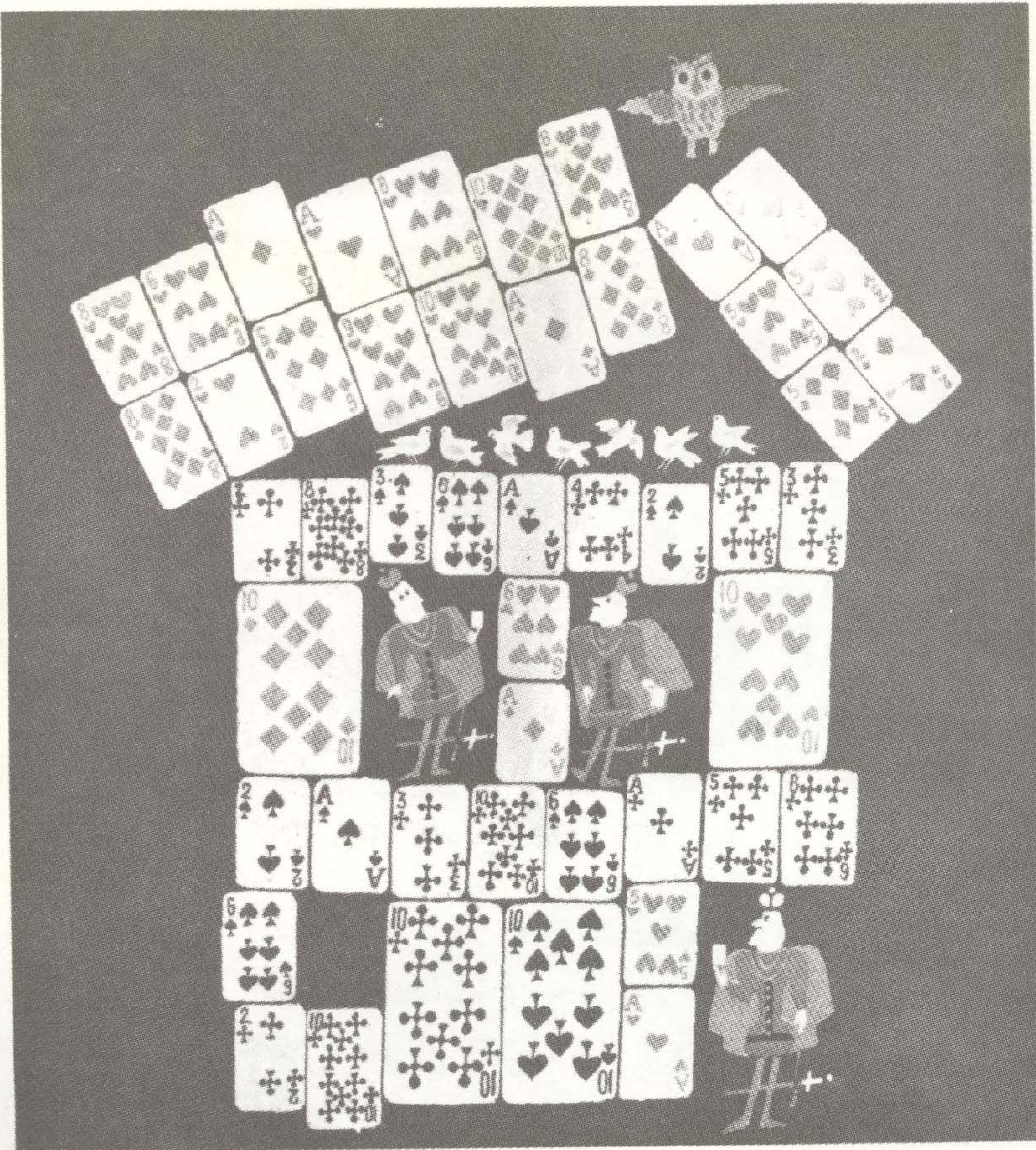
وهكذا يتقدم الطفل في مشيته المتعثرة على الحبل، حتى يتوصل الى توحيد هـذه العناصر المتناقضـة ، وتتبطن الوحدة المرئية المتحققة ، وحدة اكثر جوهرية، وعمقا هي الوحدة الداخليـة .

وكائنة ما كانت المواضيع ، والمواد ، والعقبات المتوجب اجتيازها ، ولغة التعبير المستخدمة ، فـان تجربة الوحدة المزدوجة هذه ، تشرع الابواب امـام تجربة الحرية .

وعلى الرغم من وجود ثوابت مشتركة بين محترف وآخر ، فان استقراء موحدا صارما لعملها قد يمسخ هذه المحاولة الى مجرد (وصفة) تتكرر !

لذا ، فانني سأوجز في ثلاث مراحل ، مغزى هذه المسيرة ومبتغاها : المرحلة الأولى هي (اكتشـاف الذات) ، هنا يندهش الطفـل عبر انفعال جمالي بتراكيب اللغة ، والمادة وبصداها ، حيث يرى شعاب حواسـه .

انه يوسع الابواب التي يتدفق عبرها العالم داخله،



تشكيل بورق اللعب / بولونيا /

ويلامس بحياء اول مفاتيح المخيلة ، وهكذا يشحذ التعامل البكر مع اللغة حواسه ، عبر انسجام الالوان، وتوازن الاشكال ، نقش عربي جميل ، دراسة للمدة ، وهنا يجرب الطفل كذلك استعارة اجسام الاخرين ، ويختبر المادة ومفهوم الزمن ، فتزداد فيه كثافة الحياة اضعافا مضاعفة .

المرحلة الثانية هي (اكتشاف التاريخ) ، فالانفعال العاطفي الاول ، البسيط والمباشر ، الذي يثيره لدى الطفل ابداعه الخاص ، يولد انفعالا ثانيا ، أعم وشمل، هو انفعال الانتماء الى الابداعات السابقة ، وهنا تبدأ عملية تغيير مستمر ، تتضاعف عبرها المعطيات الواقعية صاعدة نحو وحدة أعمق وأمتن .

ولهذه المرحلة دور أساسي في تكوين الشخصية الثقافية ، فهي ترسم ، خطوة خطوة عبر الاكتشاف والانفعال والمعرفة ، انتماء الطفل ، وجذور هويته .

وعلى امتداد هذه المرحلة ، تترسخ دعائم المخيلة لدى الطفل .

هذه الرحلة نحو جذور ، (الهوية ـ الذاكرة) هي الخيمياء ، التي تحيل الزمن الماضي الى زمن مستقبل ، ثالثة ، سندعوها (اكتشاف الاخرين) :

هنا تندرج التجارب السابقة في البيئة الاجتماعية ، وتبدأ لعبة التوازن بين الفرد والجماعة ، بين الواقع والخيال ، وبين السلطة واللغة المعبرة .

إنها بداية التدرب على اعداد الاستراتيجيات ، والتنظيم ، والتعبير من خلال الحوار ، بين النقائض .

لاحقا ، ستلوح للطفل أنماط مشاركة جديدة ، تعفيه من استخدام قوالب النسخ ، والنماذج المسبقة، وتفتح له أبوابا جديدة ، يطل منها على فسحات رحيبة .

ولعل أحد المفاتيح يكمن في هذا الترحال المستمر بين آليات اللغة وجوهر الحضارة ، فعبر هذا الترحال تنشط رافعات المخيلة الخفية ، لتحيي الامل بتحريرها الواقع .

بعد ذلك بفترة طويلة ، سيرى فتانا الصغير في ضمير اللغة ، وفي خبايا المخيلة ومتاهاتها ، موطن الولادات كلها : سيرى الزمن (الجوهر ، والزمن) الصيرورة .

---

(١) جان دوفينو : « الرسام بول كلي وتونس » .